



د. صبرى عبد العزيز

الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الأعمال الخاصة



**الرؤى التشكيلية فى عروض
المسرح المصرى المعاصر**

الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر

د. صبرى عبدالعزیز



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

الرؤى التشكيلية فى عروض

المسرح المصرى المعاصر

د. صبرى عبدالعزيز

الغلاف

والإشراف الفنى :

الفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ :

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالثقاف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالي فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. هدير محار

إهداء

**إلى رواد فن المناظر والملابس فى المسرح المصرى
هذا الجهد المتواضع**

مقدمة

إن الهدف الرئيسي من هذه الدراسات هو التأكيد على أن الرؤية التشكيلية في العرض المسرحي المصري المعاصر حررت المسرح من أسر الإطار الزخرفي وأدخلت على خشبة المسرح خامات كثيرة في التنفيذ وأصبحت تؤكد وجود الممثل وخلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل الفراغ المسرحي في وحدة عضوية وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر والملابس لها وظيفة عضوية وتغاطب المتفرج منذ اللحظة الأولى وذلك بلغة الخطوط والمساحات والحجوم والألوان والإضاءة ومن خلال هذه اللغة البصرية يتم عكس صراع الأفكار في العرض المسرحي.

من هنا جاء الدافع للبحث في هذا الموضوع مستندا إلى الدراسة التحليلية للرؤية التشكيلية لبعض العروض المميزة من وجهة نظري لرواد هذا الإبداع التشكيلي في المسرح المصري المعاصر.

ففي الدراسة الأولى التي تحت عنوان:

«محدودية تفهم دور الرؤية التشكيلية كإطار زخرفي»

تؤكد على أنه نتيجة لسيطرة الأيدي الأجنبية وخاصة الإيطالية على فن المناظر والملابس المسرحية في مصر لفترة طويلة كانت المناظر لا تتعدى الستائر

المرسومة عليها مناظر داخلية لصالونات، أو خارجية لمنتزهات وقصور وكان أهم شيء يراعى فى هذه المناظر هو الدقة فى المنظور والطرز الزخرفية الأوربية وبالترعة الرومانسية بهدف الإبهار.

والدراسة الثانية التى تحت عنوان:

«إغناء المعنى الفكرى والفنى بالرؤى التشكيلية المبكرة فى عروض المسرح المصرى المعاصر»

تؤكد على دور الرؤى التشكيلية المبكرة فى إغناء المعنى الفكرى والفنى وهى مرحلة هامة من مراحل تطور المسرح المصرى المعاصر ومدى الصدق فى عكس الواقع فهى مرحلة تأسيسية لإرساء مفهوم الوحدة العضوية فى صياغة العرض المسرحى والصدق فى البيئة المادية والاعتماد على الهجوم داخل فراغ خشبة المسرح وتلى ذلك تكاتف الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية. فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر والملابس العائدون من بعثاتهم بعد دراساتهم التخصصية دورا كبيرا فى إخضاع البحث والتفيز فى كل عناصر العرض بمنهجية علمية.

والدراسة الثالثة التى تحت عنوان:

«الصدق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى»

تؤكد على العلاقة العضوية التى تربط المناظر والملابس بجوهر المسرحية وصدق البيئة والإيهام بالواقع لتحقيق الجو العام، وذلك من خلال الدراسة التحليلية لثلاث عروض للكاتب / سعد الدين وهبة

الحروسة، السبنسة، كوبرى الناموس

كتمودج للبيئة الريفية التى شكلت المحيط الاجتماعى للصراع الدرامى فى هذه النصوص، وكيف بالمعالم الخلفية للبيئة يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحى فى وحدة عضوية؛ مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان والمركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات.

والدراسة الرابعة التى تحت عنوان:

«كرم مطاوع.. وتشكيل الفراغ المسرحى،

لقد كان الفنان المخرج/ كرم مطاوع يمتلك جمالية خاصة به ويتميز بالحس المرهف والثقافة الشاملة، وكان دائم السعى إلى ابتكار المعادل المرئى لمفردات لغة الكاتب.

فالفراغ المسرحى بالنسبة له ليس شيئاً مجرداً ميتاً، بل إنه دائماً مكان لأحداث فى إيقاع فضائى فيه دائماً التبادل المنتظم لأجزاء بارزة وأخرى غائبة ومرتفعة ومنخفضة وكبيرة الحجم وصغيرة ومضيئة ومظلمة.. إلخ. فقد كان يهتم بالجو العام والديناميكية فى الحركة والتشكيل فى الفراغ المسرحى.

والدراسة الخامسة التى تحت عنوان:

«ديناميكية تشكيل الفراغ فى مسرحية «روض الفرج»، والإبداع التشيكلى للفنان «فتحى فؤاد»

تؤكد على إبداع الصورة المرئية فى مسرحية «روض الفرج»، والإبداع التشيكلى للفنان الراحل «فتحى فؤاد» الذى تميز بالفطرية فى الرسم وبساطة التعبير بالقيم التصويرية، وخبرة التلوين ومعالجة السطوح والانطباعات المختلفة للوجوه والشخصيات التى يمكن أن نراها فى المقاهى البلدية بالجمالية والحسين والقاهرة والأسواق والموائد والتجمعات الشعبية فى مصر إنها محاولات من أجل تحقيق الأصالة والمعاصرة.

والدراسة السادسة التى تحت عنوان:

«مدينة الأحلام» وتأليف عناصر التشكيل،

تؤكد على جماليات التشكيل فى المسرح الأسود والاستخدام الديناميكي لعناصر التشكيل من خط ومساحة وشكل ولون وملبس تخترق السناثر الضوئية بتقنية عالية، تجسد لنا هذا العرض الراقى.

والدراسة السابعة التى تحت عنوان:

«الصورة المرئية فى أشكال الفرجة الشعبية»

هى دراسة لأشكال الفرجة الشعبية «صندوق الدنيا - القراكوز - خيال الظل» من الناحية التشكيلية وذلك فى البحث فى ترتيب عناصر الشكل وهو أساس التعبير البصرى فى فنون الفرجة. إن الصورة المرئية فى عروض الفرجة الشعبية هى أساس العرض، فهى تحمل فكرة، وتؤدى معنى يتجسد فى شكل معين، ويستحيل أن تفصل بين الشكل والأرضية، بين المروسة والمنظر، فهما فى صيغة كلية موحدة.

والدراسة الثامنة التى تحت عنوان:

«مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية لعبة السلطان»

إن مسرحية «لعبة السلطان» تبحث فى جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم من أجل تحقيق العدل وهى استلزام للتاريخ العربى والشخصيات التراثية من خلال رؤية نقدية، تمزج بين التاريخ وقضايا العصر وثقافته وواقعه، بهدف إبداع عمل مسرحى له أصالته وخصوصيته.

ومن ثم جاءت الرؤية التشكيلية لتجسد هذه الأفكار وتمسرح الماضى فى قلب الحاضر، واستخدم المصمم فى تشكيل الفراغ المسرحى أسلوباً تعبيرياً تجريبياً مع التماقيب السريع للمشاهد الذى يستهدف خلق الصور المرئية المتغيرة للقيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى مع التركيز على التنوع فى مناطق التمثيل والتأكيد على القيم الدرامية مع استخدام الزخارف والمظاهر المعمارية لعصر المسرحية.

والدراسة التاسعة التى تحت عنوان:

«الإيحائية فى الفراغ المسرحى فى مسرحية «باب الفتوح»

تؤكد هذه الدراسة على أن المناظر فى المسرح الملحمى إيحائية تجنب كل من

الممثل والمترجح الدخول فى الإيهام. فالمتفرج يحتفظ بيقظته العقلية فيصبح قادرا على الحكم على مايراه.

إن شخصيات مسرحية «باب الفتوح» تجمع كل الأجيال، ويمتزج فيها البناء الدرامى من خلال نسيج مركب للصراع بين الواقع والحلم. إن هذه المسرحية متعددة المناظر ، هذا إلى جانب توظيف كافة عناصر المرض السمعية والبصرية لكسر حاجز الإيهام بالإيهام بالمكان والزمان لا تمثيلهما تمثيلا واقعيًا. وذلك عن طريق استخدام عناصر أو وحدات منظرية تستهدف الإيهام بالمكان دون تفاصيل، وتكوين منظر مرن يعتمد على المستويات التى يمكن من خلاله إجراء شىء من التعديل سواء بالحذف أو الإضافة لتتغير الصورة المرئية بالتتابع المستمر.

والدراسة العاشرة والتي تحت عنوان:

«التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية «كاليجولا»

تؤكد هذه الدراسة على أن خشبة المسرح حيز مكانى تلعب فيه الرؤية التشكيلية دورا كبيرا فى تشكيل هذا الحيز وصياغته وتحرر المسرح من أسر المناظر والملابس التاريخية وتعطى فخامة يصنعها الخيال والإيهامات والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط والأسطح والكتل والألوان واللامس والإضاءة.

لقد حاول مصمم الرؤية التشكيلية أن يجمع كل الأجزاء الداخلة فى تكوين الصورة المرئية فى العرض المسرحى «كاليجولا» فى علاقات تظهر فيها وحدة التأثير الجمالى المميز، الذى أكد فلسفة النص الدرامى والرؤية الإخراجية.

والتساؤلات المطروحة فى هذه الدراسات هى:

■ ما هو الدور الذى ينبغى أن تقوم به الرؤية التشكيلية فى العرض المسرحى؟

■ هل من الإحتمى الالتزام بتفاصيل الطراز التاريخى إذا كان الموضوع تاريخى؟

■ ما هى الأساليب المستخدمة فى تصميم الرؤية التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر؟

إن ترتيب عناصر الشكل هو أساس التعبير البصرى، ومدرسة الجشطالت نادت بديناميكية الكل والإدراك الكلى.

والعلاقة بين الرؤية التشكيلية والمتلقى، تهدف أساسا إلى استقبال المتلقى للرسائل البصرية بمدلولات النص الدرامى والاستمتاع الجمالى وتعتمد الرؤية التشكيلية على أساسيات هى:

هدف النص - الرؤية الإخراجية - مساحة خشبة المسرح والتجهيزات الفنية

- متطلبات النص المسرحى (الطراز والأسلوب) - عدد المناظر وحرفية التعبير

إبداع تكوينات بصرية جمالية عن طريق العناصر التالية،

(التوازن - الملائمة - التنوع - التضاد - التركيز - التأكيد ... إلخ)

وذلك فيما يخص (الكتل - المساحات - الخطوط - الألوان ... إلخ)

- علاقة الملابس بالمناظر وكذلك علاقتها بالإضاءة المستخدمة وألوانها.

- تحديد الجو العام ضوئيا لإبراز أفكار ومشاعر الشخصيات وأفعائها، والتأكيد على المواقف الهامة والشخصيات، وطبيعة المكان (خارجيا - داخليا) والمناخ - صيفا - شتاء - خريفا - ربيعا)، والزمن الذى يقع فيه الحدث (ليلا - نهارا - صباحا - مساء).

إن الرؤية التشكيلية هي تصور للبيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي من خلال العناصر البصرية المتحركة والثابتة داخل الفراغ المسرحي.

محدودية تفهم دور الرؤى التشكيلية كإطار زخرفي

لقد سيطرت الأيدي الأجنبية وخاصة الإيطالية على فن الديكور المسرحى فى مصر فترة طويلة.

فمنذ افتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ حتى عام ١٩٥٨ أى بعد قيام الثورة وفن الديكور المسرحى لايتعدى الستائر المرسومة عليها مناظر داخلية لصالونات أو خارجية لمنتزهات وقصور وكان أهم شيء يراعى فى هذه المناظر هو الدقة فى المنظور فكلها مناظر مطابقة للمناظر المسرحية للقرن الثامن عشر.

وعن المناظر المسرحية فى تلك الفترة يتحدث المخرج الرائد زكى طليمات:-
(كانت الأستار المسرحية لا تخرج عن كونها لوحة زيتية مكبرة) (١).

هذا إلى جانب أن النفوذ الإيطالى تسرب أيضاً إلى الفرق الخاصة المسرحية فى ذلك الوقت وذلك عن طريق المناظر المشتراه من استديوهات الرسامين الإيطاليين أمثال:-

(فيرون - أنسالو - روياسكى).

وكان يتم الشراء دون الاهتمام بعلاقة هذه المناظر بالدراما المقدمة فقد كان مفهوم المناظر المسرحية فى تلك الفترة لا يتعدى خلفية للإبهار يتحرك أمامها الممثل النجم.

هذا إلى جانب وجود بعض الرسامين الإيطاليين الذين كانوا يعملون بدار الأوبرا لترميم المناظر مثل:-

(بارافتشينى - روندلى - لاريتشا).

ويتحدث المخرج فتوح نشاطى عن تلك الفترة فيقول:-

(لم نكن نعرف إلى سنوات مضت في مصر مصمم الديكور المسرحى الذى يتعاون مع المخرج فى تخيل المناظر والملابس ورسمها وتحقيقها فى الحلة الملائمة التى تقتضيها الرواية لهذا السبب كنا نضطر دائما للرجوع إلى المستندات والمراجع التاريخية فى المناظر والملابس والأثاث وكنا نعود إلى رسام إيطالى ونكلفه بتحقيق المنظر على أسلوب مكبر يتناسب مع حجم المسرح الذى ستمثل فيه الرواية أما اختيار الملابس فالأمر بشأنها لم يكن يختلف عن أمر المناظر فقد كنا نكل أمرها إلى جماعة الحائكين بالأوبرا) (٣).

وعن النشاط المسرحى فى الربع الأول للقرن العشرين يقول الناقد / رشدى صالح فى كتابه «المسرح العربى»:

(إن النظرة إلى فن المسرح باعتباره نوعا من الملاحى، كانت هى النظرة الغالبة بين جمهور المتفرجين) (٣)

(فقد ضمرت المسرح المصرى منذ نهاية الحرب الأولى.. موجة من الاقتباس عن مسرحيات أوروبية كانت تعرض فيما تسميه بالمسرح التجارى وكان ذلك كله يعبر عن اختيار الطريق الأسهل والأسرع، والذى يخلف وراءه أدبا مسرحيا) (٤)

إن ظروف الحرب المالية الأولى ساعدت على انتشار «الفودفيل» بهدف الترفيه عن الجمهور ومنذ البداية وفن التمثيل اعتمد على الأداء النمطى وكان مديرو الفرق وأصحابها يختصون أنفسهم بأدوار البطولة ويحدثنا الناقد / جورج طنوس فى مذكراته عن المسرح فى سنوات ١٩٠٥ وما بعدها فيقول:

(إن الممثل الذى كان يستند إليه دور ملك أو سلطان، كان ينبغي أن يكون طلعة، ضخم الجسم مهيب الصوت، يميناً له بطن مكتنز، وقامة فارعة. وأما الممثل الذى كان يلعب دور العاشق فكان ينبغي أن يكون غرض الأهاب جميل الطلعة وسيم العينين....

ومن كان يلعب دور المهرج أو دورا كوميديا فكان ينبغي أن يحمل في جسمه صفات استثنائية تؤهله لإضحاك الجمهور، كان يكون لدينا بدانة مضحكة، أو ناحلا نحولا مثيرا للضحك^(٥)

هكذا كان التمثيل نمطيا وبالتالي كان الأداء يعتمد على المبالغة في الإلقاء والحركة والمكياج والملابس مرتبطة بهذه النمطية فالعاشق على سبيل المثال يجب أن يرتدى ملابس من الحرير رومانسيا جامح العاطفة يتمايل في حركته، ويحمرّون له شفّتيه حتى يتعاطف الجمهور معه.

وأول من اهتم بالمناظر والملابس في المرض المسرحي الشيخ «سلامة حجازي» في مسرحياته الفئائية ويتأكد ذلك بتركيز الانتباه على فخامة المناظر والملابس في إعلانات فرقته عام (١٩٠٥).

ويعودة «جورج أبيض» من بعثته في باريس وقيامه بالتمثيل على مسرح الأوبرا وتكوينه لفرقته عام (١٩١٢).

افتتح فرقته بثلاث مسرحيات هي:

(أوديب الملك) - (لويس الأحادي عشر) - (عطيل)

من إخراج / عزيز عيد وكان إخراجة لا يقل عن إخراج الفرق الفرنسية لها وكان يصمم المناظر والملابس الملائمة لعصر كل مسرحية.

إن هذه الفرقة كانت بداية لنهضة مسرحية في كافة عناصر العرض خاصة المناظر والملابس.

وفي عام (١٩١٦) قدم «نجيب الريحاني» «الفرانكو - آراب» شخصية كشكش بك - العمدة الفاسد في مقهى «الابية دي روز» وهي مسرحيات قصيرة تؤدي بلفة هي خليط من الفرنسية والعربية وتتخللها بعض الألحان والرقصات في إطار زخرفي مبهر.

ثم تلاه «علي الكسار» بتقديم شخصية «عثمان عبدالباسط» النوبي الطيب القلب على «كازينو دي باري».

وتطور «الفرانكو آراب» إلى الاستعراض (الريفيو) الملئ بالألحان الجماعية
والمناظر والملابس الخلاقة المبهرة.

وفى عام (١٩٢١) افتتح «تياترو حديقة الأزيكية» وكان ذلك بداية تطور جديد
لمناصر العرض المسرحى المصرى ونالت العروض استحسان الجمهور وتبوعت
موضوعات العروض بين الفانتازيا العاطفية والفودفيل والميلودراما الاجتماعية
والتاريخ العريق وقصص ألف ليلة وليلة وهذا أتاح تقديم المناظر المبهرة وعملت
عليه فرقة عكاشة (شركة ترقية التمثيل العريق).

واستعدت هذه الفرقة لافتتاح مسرح «حديقة الأزيكية» وكان هدف الفرقة
«الارتقاء بالمسرح الفنائى والعناية بالأوبريت وتشجيع التأليف المسرحى المحلى
ويلى ذلك المقتبسة ثم المترجمات.

وضمت الفرقة ألمع الممثلين والممثلات وأسندت الإدارة الفنية والإخراج إلى
الرائد/ عمر وصفى (١٨٧١ . ١٩٤٥) الذى يعد من أوائل الفنانين المصريين
الذين شاركوا فى النشاط المسرحى منذ بدايات الفرق الوافدة بهذا الفن إلى
مصر.

وقد عمل ممثلا ومديرا فنيا ومخرجا وصاحب فرقة مسرحية عشق هذا
الفن من مشاهدته لعروض الشيخ «سلامة حجازى» على مسرح الأوبرا وبهرته
المناظر والملابس الفخمة والأضواء وعمل فى العديد من فرق الرواد.

(سليمان القرداحى) - (أبو خليل القبانى) - (عبدالرازق عنایت) - (اسكندر
فرج) - (الشيخ سلامة حجازى) - (عبدالله عكاشة) - (جورج أبیض) -
(عبدالرحمن رشدى) - (يوسف وهبى) - إلى أن انضم إلى الفرقة القومية عام
(١٩٣٥) ممثلا.

ويعد أوبريت «على بابا» (١٩٢٦) من أبرز أعماله الإخراجية وأيضا نموذجا
لمناظر وملابس تلك الفترة وقد أبدعها الفنان الرسام «على حسن» خريج معهد
الفنون الجميلة بروما - إيطاليا.

وهو أحد أعمال «توفيق الحكيم» المبكرة وقد استوحى قصته من ألف ليلة
وليلة وبطل هذا الأوبريت «قاسم» الطيب الذى جارت عليه الأيام والمحن، وذات

يوم تقوده قدماء إلى كز في مغارة أحد اللصوص ولكن ابن عمه الشرير الذي
يحقد عليه ويورطه مع زعيم اللصوص، وفي النهاية تقتله جاريته الوفية
«مرجانة» من الموت.

ونجح هذا الأوبريت بسبب الجو المبهز للمناظر والملابس الفخمة البديعة التي
أنفق عليها بسخاء وهو من أريمة فصول وستة مناظر.

تلحين: زكريا أحمد وكتب أجزاله: بدیع خیری

وشخصيات الأوبريت (نقلا عن مسودة المؤلف التي كتبها في باريس ١٩٢٥
وهي مهداة ومحفوظة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية)

صلاح الدين : ابن شقيق على بابا يعمل بديكان قاسم

مرجانة : جارية على بابا

قاسم : ابن عم على بابا

زيـــــنة : زوجة قاسم

على بابا : خطاب

شندھار : رئيس عصابة اللصوص

زريـــــق : مساعده

مـــــرور : عضو في العصابة

جـــــعفر : خادم على بابا

فتيات . نساء . لصوص . جوارى . عبيد . راقصات.

وجاءت المناظر على النحو التالي:-

المنظر الأول : دكان «قاسم» من الداخل وبه أفخر البضائع من كل صنف جمهور
من نساء ورجال يشتررون في حركة وجلبة.

المنظر الثاني : منظر غابة فى الجهة اليمنى صخره مكسوة بالأعشاب وفى
الجهة اليسرى شجرة ضخمة ذات أغصان غليظة.

المنظر الثالث : غرفة «على بابا» الفقيرة . وما فيها من أمتة قديمة شرقية
ويلاحظ وجود (الثلث) ومنضدة شرقية فى الوسط.

المنظر الرابع : مغارة اللصوص من الداخل . بها صناديق عليها حراير لماعة
ومزركشات وقضية وذهب وجواهر... إلخ.

المنظر الخامس : ميدان فى بغداد فى الجهة اليسرى «دكان قاسم» وفى الجهة
اليمنى منزل عليه مظهر الفنى والفسخامة . منازل أخرى
بجانبه فى أسفل المسرح وشوارع فى الجهة اليمنى وفى
الجهة اليسرى عند رفع الستار يكون بالميدان سوق وزحام
وبيع وشراء بائعات يبعن فى المقاطف، وباعة على العربات
الصغيرة وتحت تددات صغيرة وحركة السوق فى أشدها .

المنظر السادس : بهو فى قصر «على بابا» فى صدر المسرح ستائر تغطى دهاليز
على يمين الستائر ديوان من الحرير وهو محل جلوس «على
بابا» وأبواب كبيرة جهة اليسار وجهة اليمين.

والكتابات النقدية لهذا الأوبريت فى تلك الفترة تكاد غالبيتها تجمع على مدح
المناظر والملابس لثرائها ودقة تنفيذها فالرسام «على حسن» استطاع مع
الرسامين الإيطاليين باستخدام قواعد علم المنظور فى رسم المناظر لهذا
الأوبريت بهدف إبداع إيهام أو تخيل مرئى للأمكنة على النحو السابق ذكره.

وترجع جنور الخلفيات التصويرية للمسرح للوحات فن التصوير الأوربى فى
عصر النهضة.

أما عن ملابس هذا العرض فقد جاءت مرتبطة بالمناظر والخلفية التصويرية
الشرقية رومانتيكية الأسلوب ذات جمال زخرفى ونرى إطار فتحة المسرح عبارة
عن ستار ذات ثنایا وشراريب كمدخل للمناظر وجاءت رسوم الصخور والأشجار
على الستائر المرسومة نصف شفافة متتالية ومتعاقبة ويظهر فى رسم المناظر
براعة الصنعة والخداع المنظورى الزائف.

وفى مجلة المسرح بتاريخ الاثنين (٩ نوفمبر سنة ١٩٢٥) ص ٢٩ إعلان جاء فيه الآتى:-

«تريولو»

أكبر وأشهر محل لصنع الملابس التمثيلية مستعد لإيجار الملابس للأجواق والجمعيات والحفلات والبالو والكرنقال.

كما أنه مستعد لعمل ملابس جديدة من أى طراز وفى أى عهد وحسب النموذج المأخوذ من أشهر بيوت أوروبا وكل ذلك بأثمان لا يمكن مجاراته فيها .

العنوان - شارع توفيق نمرة ١٨

وهذا المحل الذى يورد الملابس لتياترو الماجيستيك وبرتانيا بالقاهرة.

وفى مجلة المسرح بتاريخ الاثنين (١٩ يوليو ١٩٢٦) إعلان جاء فيه الآتى:-

الافتتاح العظيم

لتياترو وكازينو «سميراميس»

أكبر مسرح فى الهواء الطلق بشارع عماد الدين بالقاهرة

جوقة أمين صدقى

المكون من أشهر الممثلين والممثلات

الملابس صنع «تريولو» الشهير

المناظر من محلات «لاريتشة» و«انجليس»

لقد سيطر على فتانى تلك الفترة فكرة أن الفن الأوربى المستورد الذى ينقلونه هو الشكل المسرحى الأمتل وأن «الأوبريت» أو «المسرحية الفنائية» التى تتخذ من ألف ليلة وليلة حوادثها الساذجة البناء هى التى تحقق النجاح الجماهيرى لما فيها من مناظر وملابس مذهشة وأيضاً خدع ومفاجآت بصرية كظهور عذريت أو اندلاع نيران واستمر الحال مدة طويلة على هذا المنوال.

ويتحدث الفنان الرائد / زكى طليمات عن فن الممثل فى النصف الأول من القرن العشرين فيقول:

(اجتمع فى أداء الممثل مبالغة فى إصدار الصوت إلى جموح فى العاطفة.. كان كل شيء يجنح إلى الفكاهة والانطلاق الواسع، ولو على حساب المعقول والاعتدال والواقع) (١).

ويتأثير التطور العام، وتوالى حضور الفرق الأوربية الوافدة بدار الأوبرا بالقاهرة فى تلك الفترة استكمل المسرح المصرى أطقمه الفنية وأخذ الفنان المخرج «عزيز عيد» (١٨٨٤ - ١٩٤٢) يبدى اهتماما كبيرا بالإخراج والإطار الفنى ككل وليس بالمناظر والملابس فقط.

وعمل مع فرقة رمسيس (١٩٢٢ - ١٩٢١) واجتذبت الفرقة أنظار الجمهور المثقف بما قدمته من عروض (غادة الكاميليا - راسبوتين - كرسى الاعتراف) وقد تابع أعمال الفرقة ألمع المثقفين وكتبوا عنها أمثال:

(طله حسين - العقاد - المازنى) ... إلخ وحقت رواجاً للمسرح الجاد.

ويتحدث الفنان «يوسف وهبى» عن تأسيس فرقة رمسيس (١٩٢٢ - ١٩٣٥) فيقول:-

(المسرح فى عقيدتى إطار وإبهار...) (٢)

وعن مسرحية الافتتاح «المجنون» لمسرح رمسيس فيقول:

(أعددت للزملاء الملابس الفاخرة من «سموكن» و«فراك» وصحبت بنفس الفئات إلى بيوت الأزياء واخترت لهن فساتين السوارية....)

(المنظر الأول: قاعة فى مستشفى للأمراض العقلية فى ضواحي باريس..)

(كانت أبواب الصالونات فى المناظر خشبية سمكية سمك أبواب البيوت العادية، واقتبست من مساح إيطاليا طريقة شد (البانوهات) وأجزاء المناظر بقماطات حديدية لها عجل يديرها الميكانيكى فتشد قماش المنظر ولا يهتز إذا مر أمامه ممثل كما كان يحدث من قبل فى الفرق المصرية..) (٣).

وعن مناظر وملابس مسرحية «مستر هو» يتحدث (يوسف وهبى) فيقول:-

(رسم مناظرها نابغة الرسم «على حسن» زميل النحات العظيم «محمود مختار» وخريج معاهد إيطاليا، فجاءت آية من آيات فن الديكور المسرحي، وانتقينا الملابس الصينية الثمينة من مخازن المستوردات اليابانية في بورسعيد، ومعظمها مشقول ومطرز باليد...) (1)

أود بهذه المناسبة أن أحدث القارئ عن الرسام «على حسن» الذى عاوننى فيما بعد بتحقيق ديكورات كان لها فضل كبير فى رسم الجو الصحيح لمسرحيات عالمية شهيرة.

سافر هذا الشاب فى فجر شبابه فى البعثة التى كان ضمنها نحات مصر الأكبر مختار بعد أن برزت مواهبه بمدرسة الفنون الجميلة وقضى فى إيطاليا ثلاثة عشر عاما حيث اشترك فى ترميم الكثير من روائع التابلوهات الكلاسيكية الخالدة وعاد إلى مصر مصطحبا زوجته الإيطالية وكله أمل فى مستقبل زاهر.

ذات يوم استدعاه أحد الباشوات ليرسم له صورة (بورتريه) وهو فى ملابس التشريفة، وجاءت جلسة الباشا فى أثناء إعداد الصورة على مقعد وثير بجوار نافذة يشع منها ضوء على جزء من وجه الباشا، أما الجزء الثانى فقد كان فى الظل.

لما انتهى الفنان النابغة «على حسن» من رسم الصورة الكبيرة، تمنع فيها الباشا ثم استدعى رئيس سفرجية السراى وسأله رأيه فأجاب الصفرجى:

يا باشا نص وش سعادتك أبيض والنص الثانى أسمر، مع أن وش سعادتك زى طبق الفشطة.

فالتفت الباشا إلى «على حسن» وقال له: سامع صلح الصورة وخليها زى ما بيقول الباشا سفرجى.

فما كان من «على حسن» الفنان الأصيل إلا أن أخرج من جيبه المربون الذى كان قد قبضه من الباشا، وكان مبلفا كبيرا، ثم أخرج مطواة وانهال على الصورة

تمزيقا وقذف بالجنيهاات أرضا، وخرج من القصر وقد أصيب بعقدة نفسية خطيرة كانت نتيجتها أن زهد الفنان «على حسن» في فن الرسم، وأغرق همه في بحر المخدرات...»^(٩).

وعن «عزيز عيد» تقول الفنانة فاطمة رشدي زوجته في مذكراتها: -

(كان عزيز على رأس المخلصين المضحين، لقد كان يخرج عشرين مسرحية أو أكثر في الموسم مترجمة عن روائع الروايات الأوروبية العالمية بعد أن يراجعها ويميد حوارها، وبعد تصميم ديكوراتها واكسسواراتها، وينظم الإضاءة.

كان يعيش هذا العبقرى الذي قامت أعمدة المسرح المصرى الحديث على أكتافه - ولست مبالغة في قولى هذا - في غرفة صغيرة في المسرح نفسه، وهو الذى بنى القصور في الروايات التى أخرجها)^(١٠).

وعن مسرحية «مجنون ليلي» لأمير الشعراء أحمد شوقي التى قدمت على مسرح برتانيا في الموسم (١٩٣١ - ١٩٣٢) تقول الفنانة فاطمة رشدي في مذكراتها:

(بدأ عزيز بدرسها دراسة عميقة، ويصمم مناظرها، وعهد إلى الرسام الإيطالى المشهور «لومباردي» في رسمها حتى انتهى من إعدادها، وجلب ثلاث عربات من الرمل فرش بها أرض خشية المسرح، وأستغل مكان الأوركسترا فجعل منه كلبانا وريوات، وعلى الرمل أقام خياما وزرع نخلا فكان المشاهد يرى صحراء حقيقية لا مجازا، بجمالها الطبيعي الفنان، حتى لقد كانت قدم الممثل أو الممثلة تنفوس في الرمل فلا تستطيع التحرك إلا ببطء طبيعي لا كلفة فيه ولا صنعة كما يحدث فعلا في الصحراء، وبهذا أبرع عزيز واقعية الحركة مع جمال المنظر، فأثرت هذه كلها في نفوس المشاهدين تأثيرا عظيما جميلا، وأذهلهم أن الإضاءة كانت تتبعث من داخل الخيام وفي خارجها في نسق بديع فريد...)^(١١).

(عزيز الفنان هو الذى قدم في المسرح «البانوراما» «والشربو»)

(عزيز الفنان هو الذى كان سباقا دائما لكل نظرية جديدة من النظريات التى يقوم عليها فن الديكور المسرحي)

(وأذكر هنا لعزیز بالفخر أنه أول من أشرك الرسامين المصريين مع الأجانب في رسم «الديكورات» وكان أول رسام استعان به في هذا المجال وشجعه هو على حسن خريج جامعات روما، وتبعه في هذا الميدان رسامون مصريون كثيرون...) (من حيث الديكورات كان يميل دائماً إلى إكساب كل مسرح عمقا زائدا على عمقه الحقيقي باستخدام المناظر التي تكسبه أبعادا أكثر وأعماقا أطول...) (١٢). في أكتوبر (١٩٣٥) صدر قرار حكومي بإنشاء فرقة كبرى وهى «الفرقة القومية» تجمع أبطال المسرح المصرى الذين تركوا الفرق الرأسمالية الخاصة. وقدمت الفرقة مجموعة من المسرحيات بدأتها بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم قدمت على مسرح دار الأوبرا فى أكتوبر (١٩٣٦) من إخراج «زكى طليمات».

وهى عام ١٩٣٧ قدمت مسرحية «الجريمة والعقاب» للكاتب الروسى دوستويفسكى - ترجمة إبراهيم ناجى وفتوح نشاطى ومن إخراج «عزیز عيد».

وأحداث المسرحية تحدث فى عدة مناظر متعاقبة على النحو التالى:

حجرة راسكو لينكوف - سلم المرابية «اليونا» الذى يؤدى إلى مسكنها فى أحد أحياء موسكو الفقيرة - مكتب المحقق «بورفير» - بيت للدعارة - حانة العمال - المقبرة...

وأغلب شخصيات المسرحية من السوق والعمال والطلبة.

ويتحدث المخرج فتوح نشاطى عن إخراج «عزیز عيد» لمسرحية الجريمة والعقاب فيقول:

(أما مخرجنا عزیز عيد فقد خرج من دراسته لهذه المسرحية بفهم مخالف كل المخالفة لأخراج جاستون باتى، فقد توج إطار مسرح الأوبرا بتاج فخم يرمز إلى عهد القيصرية، وكأننا مقبلون على مشاهدة سيرة حياة بطرس الأكبر أو إيفان الهائل، كما أنه استعمل مصاحبة خشبة الأوبرا كلها فى كل منظر من الخمسة والعشرين منظرا التى تقع فيها أحداث المسرحية، وأمر ببناء برج هائل

من الأخشاب السميكة يسير على عجل ويمثل درج بيت المرايية. وقد تكلف هذا البرج مائة وعشرين جنيتها ، ووكل المخرج مهمة دفعه إلى الأمام وجذبه إلى الوراء إلى أكثر من عشرين عاملا، فكانت تتجاوب في مسرح الأوبرا أصدااء نقل هذا البرج الضخم وكأنها عاصفة رعديّة.

وكان ازدحام كل منظر بالأثاث والستائر يضطر عمال المسرح عند تغيير المنظر إلى إحداث ضوضاء صاخبة قوامها الشواكيش ودق المسامير.

وكان ذلك لا يسمح للمتفرج بمتابعة المسرحية بطريقة سليمة فينقطع لذلك تيار التأثير في حين أنه من أساسيات عمل المخرج وصل أجزاء المسرحية بأسرع ما يمكن حتى يراها المتفرج سلسلة مستمرة لا تتقطع.

وقد عمد عزيز عيد إلى محاولة تغطية هذه الضوضاء باستخدام موسيقى يمزجها أوركسترا الفرقة لتهلئة أعصاب الجمهور للحيلولة بين أذانه وبين الأصوات المنكرة خلف الستار ، فكان هذا أشد نكرا.

ونظرا لضخامة المناظر وتكدسها وإصرار المخرج على إظهارها كاملة البناء، وما يستتبعه ذلك من بطء شديد في تغييرها، فقد طال عرض المسرحية في الليلة الأولى إلى الثانية والنصف صباحا، حتى ضج جميع المشاهدين من الوزراء والنواب وكبار الشخصيات والأدباء والنقاد وغيرهم وأحسوا بالملل والسأم.

وقد لاحظت شخصيا أثناء قيامي بالتمثيل بعضا منهم وقد غلب عليهم النعاس بين منظر وآخر، لأن تغيير المنظر كان يستغرق وقتا أطول من فترة تمثيله.

ومن الأمثلة على ذلك أن تغيير المنظر الأخير استغرق خمبعا وعشرين دقيقة في حين أن تمثيله لم يستغرق إلا ثواني معدودات.

ولذلك فقد اضطر المخرج في الليلة التالية إلى اختصار بعض المشاهد وحذف البعض الآخر، كما أنه أعاد ترجمة بعضها ترجمة حرفية أدت إلى استفلاق المعنى في الكثير من المواقف^(١٧).

إن الفنان المخرج «عزيز عيده» هو أحد رواد المسرح المصري، فقد شارك في معظم الفرق المسرحية المصرية وقدم نوعيات مسرحية متنوعة وابتكر في التقنيات المسرحية نتيجة لضعف الإمكانيات والتجهيزات وكان كل عمل يقوم بإخراجه يعد عملاً هاماً في تاريخ حرفية المسرح المصري برغم كل السلبيات، فإنه كان موسوعة فنية شاملة.

مما سبق عرضه يتبين لنا أن تلك الفترة من النصف الأول للقرن العشرين قد سيطر على العروض المسرحية الإطار اليراق المزخرف بهدف الإبهار البصري على حساب هدف النص الدرامي وبالتالي لم تتحقق الرؤى التشكيلية المتكاملة نتيجة أن المخرج في الكثير من الأحيان هو مصمم المناظر والملابس وعدم وجود المتخصص المصري في هذا الفن، كأحد مبدعي العرض المسرحي. مما أدى إلى محدودية تفهم دور المناظر والملابس المسرحية في العرض المسرحي كعنصر تشكيلي.

وفي عام ١٩٢٧ أرسل أول مبعوث مصري لدراسة فن الديكور المسرحي إلى باريس وهو الفنان (صالح البشيتي) الذي درس هناك في مرسوم الفنان (بول بواريه) وفي مرسوم الفنان (أندريه بول) ولكن للأسف الشديد بعد عودته من البعثة لم يستفد من الخبرة التي اكتسبها نتيجة للسيطرة الأجنبية على هذا الفن.

وقد حاول في البداية أن يعمل مساعداً للرسميين الإيطاليين في دار الأوبرا ولكنه لم يستمر وأسند إليه منصب إداري كوكيل لدار الأوبرا هذا إلى جانب عمله بالتدريس في كلية الفنون التطبيقية قسم تصميم المنسوجات وبالطبع العمل الإداري حال دون عمله كفنان مبدع للمناظر والملابس المسرحية.

إن المسرح المصري في تلك الفترة اعتمد على المناظر المشتراة من فرنسا وإيطاليا وتأثر بالماديات والطرز الزخرفية الأوربية وبالنزعة الرومانسية التي أدت إلى المبالغة في الأداء التمثيلي سواء في الصوت أو العاطفة وبالتالي أصبح كل شيء على خشبة المسرح مبالغ فيه. بحكم هذه الواقفات الأوربية هذا إلى

جانب عروض الأوبرا الأجنبية والاهتمام الكبير بالإطار المسرحى من ضخامة وفخامة المناظر والملابس ذات الزخارف بهدف الإيهام مما أدى أيضا إلى محدودية تقهم دور المناظر والملابس المسرحية فى العرض المسرحى.

هذا إلى جانب أن من أهم الأسباب التى أعاققت تطور فن المناظر والملابس المسرحية فى مصر قبل ثورة ١٩٥٢ هو الاعتقاد السائد بأن المتفرجين الذين يذهبون إلى المسرح يهدفون مشاهدة المناظر الخلابة والمواضيع الرومانسية أو الميلودرامية المثيرة للانفعالات. فالفن المسرحى فى تلك الفترة كان قائما على الاقتباس والتمصير وعلى القوالب والأنماط العتيقة. لقد كانت النظرة إلى فن المسرح باعتباره نوعاً من الملاحى.

إن تلك الفترة كانت مرحلة تخبط فى كافة عناصر العرض المسرحى ولذلك استمر مفهوم الإطار الزخرفى للمعرض المسرحى هو السائد وبالتالي لم يكن الفن المسرحى المصرى بناء عضويًا قابلاً للنمو لأنه لم يكن واضحا فكريًا.

الهوامش:

- ١ . كمال الملاخ - رشدي إسكندر
خمسون سنة من الفن ص ١١٣
- ٢ . فتوح نشاطي
الإخراج في المسرح العربي - مجلة الهلال ص ١٠٥ - سبتمبر ١٩٧٠
- ٣ . رشدي صالح - المسرح العربي - مطبوعات الجديد
العدد (٤) - يونية ١٩٧٢ - (ص ٧٢)
- ٤ . المرجع السابق (ص ٧٧)
- ٥ . جورج طنوس - مجلة المسرح - ٢٥ يناير ١٩٢٦
- ٦ . زكي طليمات
فن التمثيل وتطوره في المسرح المصري
مجلة المجلة - السنة العاشرة
العدد (١١١) (ص ٤٥)
مارس ١٩٦٦

٧ - يوسف وهبى

عشت ألف عام

مذكرات عميد المسرح المصرى

ج ٢ - (ص ٧٤)

دار المعارف ١٩٧٤

٨ - المرجع السابق - (ص ٧٦ ، ص ٧٧)

٩ - المرجع السابق - (ص ١٠٣)

١٠ - فاطمة رشدى

كفاحى فى السينما والمسرح

دار المعارف ١٩٧١ - (ص ٤٥)

١١ - المرجع السابق - (ص ١١٩)

١٢ - المرجع السابق - (ص ١٨٤)

١٣ - فتوح نشاطى

خمسون عاما فى خدمة المسرح

ج ١ (ص ١٢٩)

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤



دولت ابيض وجورج ابيض في مسرحية دلويس الحادى عشر



نجيب الريحاني في دور مكش مكش بلكه

الفن والفكاهة والطرب

في مساء الخميس ٤ نوفمبر سنة ١٩٦٦ وبقية الأسبوع

بتياترو حديقة الازبكية

في رواية الافتتاح

على بابا

أوبرا كوميك ذات أربعة فصول وستة مناظر

تلحين الأستاذ
الشيخ زكريا أحمد
ألف الموسيقى الصلته
الاستاذ عبد الحميد على

إعظم رواية
ظهرت
على جميع
المسارح

تأليف الأدب
حسين توفيق الحكيم
أخرج الرواية
الاستاذ عمرو صلي

ويشترك في تمثيلها جميع أفراد الفرقة المعروفين وفي مقدمتهم

الآنسة عليّة فوزي

(تطلب التذاكر من الآن من شبكة التيليزو تليفون غرة ٢٤٠٥)

سائر وعرفه الازليكية

الساعة
٩ تماماً

تليفون
٢٤-٠٥

رواية

الافتتاح

مساء الخميس ٤ نوفمبر سنة ١٩٣٨ الساعة ٩

في جميع
الاماكن
الم

على بابا

عظم أوربر
كوبك
ملبرت

تلمحين الأستاذ

بقلم الأديب

الشيخ زكريا احمد

حسين توفيق الحكيم

أخرج الرواية الأستاذ عمر وصفي المدير الفني

يقوم بتشغيل أدوارها فضايل المثلثين والمثلثات وفي مقدمتهم

المنظرة الاولى	الانسة عليه فوزى	المنظرة الاولى
-------------------	------------------	-------------------

مناظر فخمة . ملابس ثمينة . استعداد فوق العادة

ألف الموسيقى السامية رئيس أوركستر الشركة

الإستاد عبيد الحميد على

بشاك التياترو

تباع التذاكر يومياً

نموذج من الإعلانات عن الأوبريت وقت العرض



القطر الأولى . على بابها . ١٩٦٦

الملك - أبو محمد - محمد بن عبد الله

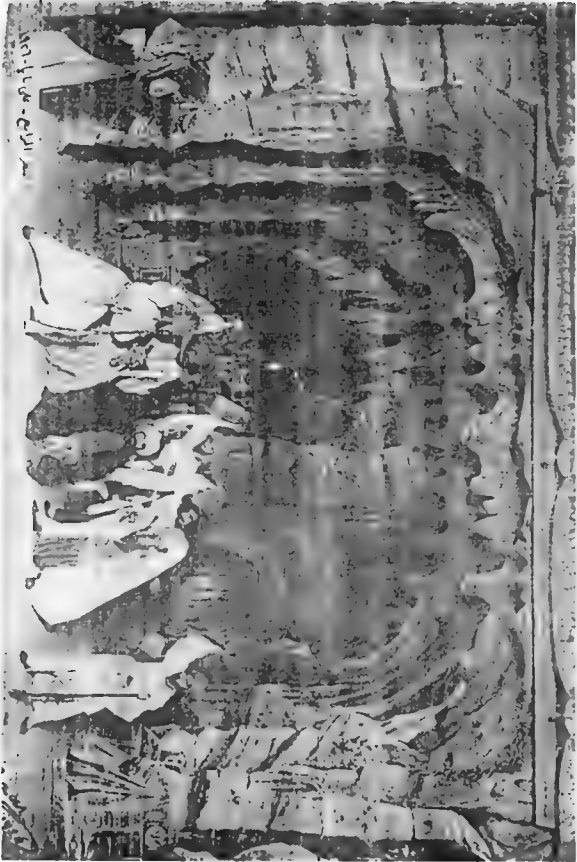
١٢٨



المنظر الثاني. على بابا. ١٢٨



المنظر الثالث: على بابا : ١٩٣٩



المنظر الرابع - على بابا . ١٩٧٣



المنظر الخامس، على بابا، ١٩٣٦



المنظر السادس . على بابا . ١٩٦٦



مسرح رمسيس

إدارة

يوسف بك وهبي

«بشارع عماد الدين»

تليفون ٢٠٨

«واجب على كل مصري»

«تعضيد هذا المسرح»

«الذي لا يلقى جهدا في رقي»

«فن التمثيل في مصر والذي»

«ضحي المال والوقت في»

«سبل خدمة الوطن»

«ورقي البلاد»

التمثيل القديم

(يوسف بك وهبي)

«والمسلة الالة روز اليوسف»

في إحدى المواقف التمثيلية.

مسرح رمسيس

«أجبر ممثلين وممثلات مصر - ابداع مناظر - اور كسفر شرقى وأفريقي»
«ورق من جهل - مسرح على أغز طرز»

إعلان في المخطاف المصورة ليوسف وهبي وروز اليوسف سنة ١٩٢٣ بمسرح رمسيس



روز اليوسف ويوسف وهبي في مسرحية المجنون (عام ١٩٣٣)



عزيز عید

إغناء المعنى الفكرى والفنى بالرؤى التشكيلية المبتكرة فى عروض المسرح المصرى المعاصر

إن ثورة ١٩٥٢ وما أحدثته من تغيير في المجتمع المصري تعد بداية مرحلة هامة من مراحل تطور المسرح المصري. وبما أن الفن المسرحي شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والصق الفنون بالحياة، وأن الطريق لتغيير المجتمع حتما يمر بالمسرح لأنه جدل يتحقق في أشخاص وأفعال، وبما أن الحياة لا تقف في المكان بل تتحرك وتتطور دائما، وباستمرار حدوث الصراع بين القوى الاجتماعية المختلفة تبرز التناقضات.

والصدق ينبع من طبيعة الفن ذاته كشكل للمعرفة ولهذا فإن أحد المعايير في تقييم الإنتاج الفني هو مدى الصدق في عكس الواقع، ودائما تكشف الهزات الاجتماعية في حياة المجتمع الباطن، القبيح للنظام الاجتماعي البالي. ولذلك ظهر جيل جديد من كتاب الدراما يرصدون خطوات تجربة الثورة، وتحمل هؤلاء الكتاب مسئولية إرساء القيم الجديدة للثورة من أجل دفع عجلة التطور للمجتمع.

ويتحدث المخرج سعد أردش عن تلك الفترة فيقول:

لاشك أن اتجاه الثورة منذ بدايتها إلى طريق الاشتراكية ومعارية الاستعمار واحتكار رأس المال والإقطاع. وإلى نوع جديد من الديمقراطية ينتقل بالمجتمع من الحكم الفردي إلى حكم الجماعة. لاشك أن هذا الاتجاه قد هيا مناخا فكريا وسياسيا خصبا أتاح لهذا الجيل كثيرا من الفعاليات فيما قام به من تطور

وتجديد ولاشك أيضاً أن اهتمام الدولة بالثقافة كان عاملاً من العوامل المشجعة التي حفزت أركان هذا الجيل على خوض معركة تأسيسية في تاريخ المسرح المصري المعاصر ليس فقط في صياغة العرض المسرحي وتطويره بحيث يصبح معادلاً مسرحياً أكثر تعبيراً عن النص ولكن أيضاً في تطوير مفهوم المسرح كمؤسسة ثقافية وفي فلسفة العلاقة بين المسرح والجماهير وفيما يجب على المسرح أن يمارسه من دور فعال في صياغة المجتمع وفي التأزر مع الجماهير في مواجهة العداوات التي تترصدها في الداخل والخارج^(١).

فإلى جانب وجود الكاتب المسرحي المصري المواكب لحركة التغيير الاجتماعي كان من الضروري وجود فنان المسرح من ممثل إلى مخرج إلى فنان المناظر والملابس والإضاءة والموسيقى لأنه من خلال هؤلاء يمكن إيصال المضمون الجديد.

وفي تلك الفترة كان معهد التمثيل قد تخرجت منه دفعات عديدة من الممثلين المؤمنين بالمنهج العلمي.

وتجمع بعض من هؤلاء الخريجين وقاموا بتأسيس فرقة المسرح الحر (١٩٥٢) . وكان أهم مبدأ قامت عليه الفرقة هو إلغاء نظام النجم الذي كان سائداً والاعتماد على البطولة الجماعية والبعد عن الألفاظ الرنانة المزيفة وأخذ الممثلين منهجية في الأداء بدلاً من أن يمثل كل منهم على حدة معتمداً على قوة الصوت الفردي والمقطوعات البطولية الرنانة هذا إلى جانب الاهتمام بدراسة الشخصية دراسة نفسية وعضوية.

إن الصدق في البيئة والتمسك بالمطابقة المادية في المناظر قد أبطل استخدام الستائر المرسومة بحيل المنظور وأصبح الاعتماد على الهجوم داخل فراغ خشبة المسرح واستخدام التشكيل الصندوقي بدلاً من الستائر المرسومة وقد أدى ذلك إلى استعمال الوحدات العملية كالأبواب والنوافذ وأصبحت الإضاءة تلعب دوراً كبيراً في الإيهام بالواقع وأصبحت الملابس تحدد حسب الشخصية المسرحية بعد أن كانت تترك للممثلين حرية اختيارها حسب أحدث الموديلات.

وتعد (مسرحية الناس اللى تحت) للكاتب نعمان عاشور والتي قدمها المسرح الحر عام (١٩٥٦) على مسرح حديقة الأزليكية بداية الرغبة في تحقيق الدقة في التفاصيل الفوتوغرافية في المناظر والملابس والإضاءة المسرحية.

وقد قام بإخراج هذه المسرحية المخرج كمال يس وفي تلك الفترة كانت فرقة المسرح الحر تعتمد على مخازن مسرح الأزليكية ودار الأوبرا هذا إذا كان في الإمكان تجميع المنظر المطلوب.

ولكن المخرج كمال يس لتحقيق رؤيته كان من الحتمي أن يحدد حسب خطة الإخراج المطلوب لتحقيق الجو العام والبيئة من قطع الأثاث والشكل العام للمناظر وكان في هذه الفترة رسام إيطالي يعمل بدار الأوبرا المصرية يتفهم الاتجاه الجديد للمسرح الحر ولذلك أسند إليه تنفيذ أغلب المناظر المسرحية لهذه الفرقة وهو الرسام الإيطالي (ديلامارا).

ومن أجل رصد حركة تطور فن الديكور المسرحي في المسرح المصري ومدى ارتباطها بالوحدة العضوية للصورة المرئية في المسرح المصري بعد ثورة ١٩٥٢ فقد تم تقسيمها إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

(١٩٥٢-١٩٦١)

في الفترة التي تلت قيام الثورة كان الاستعانة بالرسامين الإيطاليين العاملين بدار الأوبرا المصرية مازال مستمراً إلى أن بدأ المسرح القومي بعد أن تولى إدارته عام (١٩٥٦) أحمد حمروش وهو أحد الضباط الذين شاركوا في ثورة ١٩٥٢. فبدأ بتوجيه الدعوة إلى الرسامين المصريين من أجل أن يقتحموا هذا الميدان وذلك في الموسم المسرحي (١٩٥٧ - ١٩٥٨) فكان أول من تعاون مع المسرح القومي المصور أحمد مرسى (٢) فقام بتصميم الديكور لمسرحيات:

(سقوط فرعون) للكاتب (ألفريد فرج) إخراج (حمدي غيث) ١٩٥٨. (مأساة جميلة) للكاتب (عبد الرحمن الشرقاوي) وإخراج (حمدي غيث) ١٩٦٢.

(مستفرج الستار عما قريب وسيتساءل بعض الناس هذه مقبرة جور محب ولكن أين حوائط المقبرة؟ ففى المؤخرة باب كأنه قائم فى الهواء وأعمدة واقفة أمام الستارة السوداء. ومع ذلك تكمن فى هذا التكوين روح المخرج الذى يميل إلى التركيز الشديد وينفذ مباشرة إلى الجوهر الساطع وينبذ فى طريقه كل التفاصيل التى تثقل نسيجه الشعاعى بالزوائد وباللغو الفاضى. فالديكور عند حمدى غيث ليمس إلا مجرد إشارات ولمسات وهو لا يشير به إلى مجرد المكان الذى تجرى فوقه الأحداث وإنما يصنع لهذه الأحداث بشكل الديكور وبألوانه إطاراً جميلاً معبراً ومؤثراً^(٣).

إن مفهوم الديكور عند الفنان حمدى غيث هو التشكيل فى الفراغ فكل شيء محسوب جمالياً داخل الفضاء المسرحى يعطى الإيحائية للمكان...

وللأسف الشديد لم يوفق المصور أحمد مرسى فى التشكيل داخل هذا الفراغ المسرحى لعدم تخصصه فى الديكور المسرحى فهو تعود أن يتعامل مع اللوحة كبعدين، أما البعد الثالث فكان يشكل بالنسبة له مشكلة أن يحس به داخل الفراغ على خشبة المسرح ويدرك العلاقة التبادلية بين حركة الممثل ومفردات الديكور داخل هذا الحيز الفضائى.

وتعاون أيضاً فى تلك الفترة مع المسرح القومى المصمم الخزاف المصور د. رمزى مصطفى^(٤) الذى قام بتصميم الديكور لمسرحيات :-

(دموع إبليس) تأليف فتحى رضوان إخراج نبيل الألفى ١٩٥٨ .

(الخبر) تأليف صلاح حافظ إخراج كمال عيد ١٩٦٤ .

وتعد مسرحية (الخبر) من أهم أعماله فى مجال الديكور المسرحى فقد استمد من جوهر المسرحية فكرته فى التصميم. فلما كانت أحداث المسرحية تدور فى إحدى دور الصحف وموضوعها هو الصحافة فقد كانت جدران المنظر الثلاثة عبارة عن صحف منشورة وتحول السقف إلى شريط من الورق يدور فى آلة الطباعة هذا إلى جانب استخدام أثاث بسيط يساعد على خلق الحركة المسرحية وهنا ظهرت العلاقة العضوية التى تربط المنظر بجوهر المسرحية.

فالقضية التي تطرحها المسرحية تدور حول دور الصحافة في حياة الناس والمجتمع وهل يجب أن تلتزم بقيم إنسانية في تعرضها لمشاكلهم أم تسعى وراء الخبر للإثارة بأى ثمن.

وفى تلك الفترة أيضاً تعاون الفنان المزيخ عبد الغنى أبو العينين^(٥) مع المسرح القومى الذى صمم ديكور مسرحية:

(قهوة الملوك) تأليف (لطفي الخولي) إخراج (نبيل الألفى) ١٩٥٨ . إن هذه المسرحية تدور أحداثها فى حارة صغيرة من حوارى القاهرة الشعبية عام ١٩٤٦ حيث توجد قهوة الملوك وفى هذا المكان يحدث تباين لنماذج من المجتمع المصرى فهذه الحارة تعيش صراعاً بين عاداتها وبين أوامر السلطة الملكية. فالكاتب لطفي الخولي فى مسرحيته هذه يتناول التفسير الجذرى فى إحياء القاهرة الشعبية. فسياسة الترميم والإصلاح للشكل الاجتماعى القديم لا تجدى فالثورة هى دائماً السبيل للتغيير الاجتماعى. وقد جاء تصميم الفنان عبد الغنى أبو العينين للحارة الشعبية الضيقة بارعا فى خلق الجو العام. فنرى الحارة غير المنتظمة لجانبين تعكس حالة الفقر الشديد لأهل هذه الحارة وفى الركن الأيمن من الحارة مقهى بلدى كتبت على واجهته قهوة الملوك وفى مدخل القهوة وعلى رصيف الحارة انتشرت المناضد والمقاعد وعلى الجانب المقابل للمقهى محل صغير لبيع السجائر بجانبه صف من البيوت الشعبية الصغيرة الحجم القديمة ذات المشربيات التى يتدلى منها قطع الفسيل كما لو كانت جثثا معلقة وفى الخلف بانوراما قصر عابدين الملكى الممثل للسلطة، وأمام هذه البانوراما حائط منتهدم بجانبه بعض البيوت القديمة ويعكس الحالة النفسية لأهل هذا المكان. وقد التزم الفنان عبد الغنى أبو العينين بالبيئة فى اختياره لعناصر الحارة الشعبية القديمة بما فيها من قيم درامية للمس لمس الخامة من أخشاب وأحجار.

وقد قام بإخراج هذه المسرحية المخرج نبيل الألفى أحد رواد فن الإخراج المسرحى فى مصر والذى درس الإخراج المسرحى فى باريس (١٩٤٧ - ١٩٥١) بعد تخرجه فى معهد التمثيل. ويتحدث الفنان نبيل الألفى عن أسلوبه فى الإخراج الذى يتميز بالاهتمام بالجماليات التشكيلية للعرض المسرحى فيقول:

(إننى لا أطالب المتفرج بأن يفسر ويحل ولكن إذا كنت أنا قد انقلعت مثلاً باللون الأسود فى هذا الموقف وكان الأسود فى الطبيعة مقروناً بالليل وفى العرف مقروناً بالحداد وفى المزاج مقروناً بالقتامة والكآبة، فلا ريب أن اللون الأسود هنا سيعمل على إثارة الإحساس بشيء من هذا القبيل لدى المتفرج وسيشارك بنصيبه فى إحياء الصيغة الدرامية إلى جانب الانفعال والحركة والحوار والإضاءة والجو العام الذى تجرى الحادثة فى نطاقه) (١).

وتلا الفنان عبدالغنى أبو العينين فى تدعيم فن الديكور المسرحى الفنان المصور حسن سليمان (٢) الذى قام بتصميم الديكور المسرحى لمسرحية (بداية ونهاية) عن قصة الروائى نجيب محفوظ التى أعدها للمسرح أنور فتح الله ومن إخراج المخرج الرائد عبدالرحيم الزرقانى الذى التزم بالقواعد منذ بدايته لممارسة فن الإخراج وهو يؤمن بالموضوعية فى تجسيد المواقف والمناصر المسرحية.

إن الفنان حسن سليمان يتميز فى أعماله بالرمادية يتجاوز الظل والنور والشكل والخط إلى هذا الضباب الذى إن دل على شيء فهو يدل على تمرده وعلى وجوده. فهو يؤمن بالجدل بين النور والظل وهو دائماً مرتبط بقوانين الضوء والارتباط المتلاحم بين الكتلة والفراغ علاقة الفنان بالإنسان وبالطبيعة.

إن أعماله فى التصوير الزيتى دفاع عن الموضوع الإنسانى فى الحياة إنه يرى ضوء يسقط على زهرة أو وجه أو على إحدى القباب أو منعنى طريق.

أما أعماله فى المسرح فقد استطاع أن ينقل أحاسيسه والصراع بين القوة والضعف تلك العلاقة الجدلية على خشبة المسرح. فمسرحية «بداية ونهاية» عرض لقطاع فى المجتمع المصرى قبل الحرب العالمية الثانية وتصور حول الأسرة التى يموت عائلها فجأة وتعكس لنا الصراع داخل هذه الأسرة وظروفها نتيجة الحكم الفاسد فى المجتمع وتأتى النهاية بضريرات متلاحقة تتساقط على أثرها الضحايا لقد نجح الفنان حسن سليمان فى خلق الجو العام لهذه الأسرة فى بيئتها التى نجح أيضاً فى تجسيدها.

«المرحلة الثانية» (١٩٦١-١٩٦٦)

فى هذه المرحلة تكاثفت الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية للعرض المسرحى فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر العائدون من الخارج بعد دراساتهم التخصصية دوراً كبيراً فى إخضاع البحث والتنفيذ فى كل عناصر العرض لمنهجية علمية، فقد أرسلت البعثات التخصصية فى فنون المسرح إلى ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتى. هذا إلى جانب إنشاء قسم الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية عام (١٩٥٩). بفضل الرائد المربى «سعيد خطاب» (١٩٢٢ -) عميد المعهد فى تلك الفترة.

وبالتالى أصبح هناك مفهوم واضح إلى مدى أهمية عناصر الصورة المرئية فى العرض المسرحى. أن تلك الفترة تعد أخصب الفترات فى شتى التخصصات المسرحية. ولا شك فى أن اهتمام الدولة بالمسرح كان عاملاً من العوامل المشجعة التى أعدت هذا الجيل من أجل النهوض بالفن المسرحى.

ولا شك أيضاً بأن هذا الجيل الجديد من مصممي المناظر والملابس المسرحية اللذين أتموا دراساتهم التخصصية فى الخارج قد ساهموا مع جيل المخرجين فى نقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد إلى مرحلة الأصالة والمعاصرة.

ويفضل هؤلاء تطور هذا الفن ودخلت المسرح خامات كثيرة فى التنفيذ مثال رقائق الصاج والنحاس والبلاستيك وخامات السلك ومواسير الألومنيوم

والبلاستيك واستخدام قماش التل والاستفادة منه فى التكتيك عن طريق الإضاءة الخلفية والأمامية لإظهار الرسم عليه أو إخفائه حسب الضرورة الدرامية لذلك.

هذا إلى جانب خروج المناظر المسرحية من إطار خشبة المسرح ففى بعض العروض ألغيت الستارة الأمامية (الحائط الرابع) فبشكل عام أصبحت المناظر والملابس تؤكد وجود الممثل وأصبح المصممون يبحثون عن ملمس ونوعية الأشياء فى الفراغ المسرحى من أجل المشاركة فى خلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل فراغ خشبة المسرح فى وحدة عضوية، وبالرغم من ضعف الإمكانيات الآلية فى المسرح المصرى استخدمت السوفيتا لإثراء العمق واستخدام المسرح الدوار.

وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر لها وظيفة عضوية. وتم إرساء مفهوم أن المنظر المسرحى تشكيل فى الفراغ يخاطب المتفرج منذ اللحظة الأولى وذلك بلغة الخطوط والمساحات والحجوم والألوان والإضاءة فمن خلال هذه اللغة يتم عكس صراع الأفكار فى العرض المسرحى.

وأصبح لكل شكل على خشبة المسرح معانى إيحائية فالنوافذ والأبواب والممرات المفتوحة توحى بالاتساع أما الأبواب المقفلة فتوحى بضيق المكان والاختناق.

فالشكل يتغير وفقاً لعلاقته بالأشكال الأخرى فإذا وضعنا مقعداً مثلاً فى منتصف منضدة فإنه يختلف إذا ما وضع فى جانب المنضدة من حيث الشكل والحجم.

ولكل شكل إيقاع خاص نتيجة للفراغ المحيط به، واتجاه الخط ونوعه يغير من الإيقاع، هذا إلى جانب تغير المسافات بين السطوح يغير من الإيقاع. ولكل شكل خلفية يؤثر ويتأثر بها وبالفراغ المحيط والضوء الملون يؤكد الحالة النفسية للشخصية من حيث السخونة والبرودة، ويحدد حجم وشكل الجسم وتأكيد حجم الشكل فى الفراغ بالضوء والظل الناتجين من تأثيرات الكتلة والفراغ. والإنسان يتأثر نفسياً وعضوياً بما يراه فإما أن يتعاطف معه أو يرفضه. فعن طريق

مفردات التشكيل يمكن إصصال المضمون الفكرى للعرض المسرحى. فبالعالم الخلفية يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحى فى وحدة عضوية مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان مع عكس المركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات على خشبة المسرح.

لقد أصبحت المناظر والملابس المسرحية رسالة مرئية يستقبلها المتفرج منذ اللحظة الأولى للعرض المسرحى.

ولا شك فى أن هذا الجيل من فنانى الديكور المسرحى من أتموا دراساتهم التخصصية قد ساهموا فى نقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد إلى مرحلة الوعى والنضج.

وسوف نتناول الأعمال البارزة التى أثرت فى وجدان الجماهير للبعض من هؤلاء الفنانين كمآذج لهذه الفترة الخصبة.

(المحروسة)

تأليف: سعد الدين وهبه.

إخراج: كمال يس^(٨).

ديكور: صلاح عبد الكريم^(٩).

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ - ١٩٦٢).

إن مسرحية المحروسة التى تدور حوادثها فى أحد المراكز الريفية فى الوجه البحرى فى مصر قبل ثورة ١٩٥٢ يقوم الصراع الأساسى فيها على التقابل والتناظر بين الإقطاع ورجال الأمن من جهة والفلاحين الشرفاء من جهة أخرى.

إن هذه المسرحية تقدم لنا شريحة حية من الحياة وتتناول فساد قطاع البوليس فى المجتمع وسيطرة السلطة الملكية ونضال الفلاحين وشباب الجيل الجديد الذى لم يتلوث ويرفض أن يكون عميلا للسلطة الفاسدة..

وقد قام الفنان صلاح عبد الكريم بتصميم الديكور لهذه المسرحية التي تعد من أبرز نماذج تلك الفترة.

إن الفنان صلاح عبد الكريم من أوائل المصممين المسرحيين الذين استطاعوا أن يدغموا حركة تطور فن الديكور المسرحى خطوة للأمام وإن كانت زخرفية الطابع وتمتاز أعماله فى المسرح بالدقة فى التصميم وفهم للعلاقات اللونية وقد قام بتصميم العديد من المسرحيات الدرامية والأوبرا والباليه.

وقد جاء تصميمه لمسرحية المحروسة التي نحن فى صدد الكلام عنها ليعكس الجو العام لهذه القرية التي هى صورة لكل القرى المصرية فى تلك الفترة لقد قدم هذا العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب تضافرت فيها كل عناصر العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب فى وحدة عضوية كاملة مما أكد المضمون الذى يهتم بالمصير الجماعى لا المصير الفردى.

وعن المناظر فى هذه المسرحية يتحدث الأستاذ الناقد المسرحى د. محمد مندور فيقول:

لم يغير المخرج ستائر المنظر الخلفية فى المشاهد الثلاثة التى يتضمنها الفصل الأول بالرغم من انتقال الأحداث فيها من بيت المأمور إلى حانة القمار ثم إلى بيت العمدة. فهو قد احتفظ بتلك الستائر رغم تغير مكان الأحداث لقيمتها التعبيرية التى تتم عن تفكك المجتمع عندئذ وتفسخه وتحطيم قيمه^(١٠).

إن هذه المسرحية رؤية بانورامية للمجتمع المصرى قبل الثورة بكل ما فيها من تناقضات ولذلك عبر الفنان صلاح عبد الكريم عن ذلك بالستارة الخلفية الثابتة التى تحيط بالمكان التى تعكس مصر الممزقة قبل الثورة وانهايار قيمها نتيجة للحكم الفاسد. فقد رسم على هذه الستارة الخلفية منازل قديمة متهاوية اهتزت كل أركانها أنها تؤكد على حتمية الثورة والبناء الجديد للمجتمع.

القضية

تأليف: لطفى الخولى.

إخراج: عبد الرحيم الزرقانى.

ديكور: عبد الفتاح الببلى^(١).

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ - ١٩٦٢).

فى هذه المسرحية يبحث الكاتب لطفى الخولى فى قيمة التغير عن طريق الإصلاح الاجتماعى فى ظل القانون والعدالة، فقد طرح المشكلة ودافع عن رأيه فيها فتبنى جانب التغير الثورى الجذرى.

ان شخصية الأستاذ/ منجد - تعتقد أن التغير فى المجتمع يتم بتغير أخلاق الأفراد عن طريق القانون والعدالة ويعتقد بأن الإصلاح أسلم من الثورة. والشخصية المقابلة هى شخصية (عبد) طالب الطب الذى يؤمن بالعلم وبأن الإصلاح يأتى بالثورة، ويحدث هذا الجدل ينمو الصراع الدرامى.

ان الفنان عبد الفتاح الببلى استطاع فى هذه المسرحية أن يعطى باللون والشكل والملبس الجدل المطلوب فتراه قد غطى منزل طالب الطب التقدم الممثل للدعوة الثورية باللون الأحمر فهو قد اعتمد على ايحائية الألوان فى إبراز وتأكيد المضمون لهذا العرض، ونراه قد غطى أيضاً جدار حجرة الأستاذ (منجد) باللون الرمادى الذى يعكس سلبية هذه الشخصية وإيقاعها الرتيب. أما بيت الفتاة التى أحبها طالب الطب نراه قد أعطاها ألواناً باهتة غير واضحة للتأكيد على أن هذه الفتاة مسلوية الارادة غير واضحة الاتجاه.

أما الجدار الضخم الذى يحجز المساكن عن الشارع والحياة الخارجية فمغطى بلون رمادى معتم أيضاً كما لو أنه جدار لسجن كبير حتى استخدام، للباب الحديدى فى سور هذا الجدار يؤكد هذا.

ونرى فى ردهة المحكمة ساعة حائط كبيرة معلقة توقفت عقاربها على الساعة العاشرة وهى ترمز إلى ركود وتوقف هذا المجتمع عن اللحاق بالزمن.

ويرفع الجدار الذى يفصل قاعة العدالة عن الردهة... نرى أيضاً لافتة ماثلة فى صورة قاعة المحكمة كتب عليها (العدل أساس الملك) ولوضعها غير مستوية يحاول الأستاذ/ (منجد) إصلاحها ولكن يهاجمه رئيس الجلسة لتدخله فيما لا يعنيه وهذا يعكس فكر هذه الشخصية التى تحاول الإصلاح بالعدل والقانون.

ان الفنان عبد الفتاح الببلى فى هذه المسرحية استطاع أن يحقق البيئة المطلوبة والجو العام مما ساعد على إثراء هذا العرض المسرحى، فهو من أهم فناني الديكور المسرحى الذين وضعوا قههم فى خدمة النص المسرحى، وجعلها جزء أساسى فى العرض المسرحى وفى وحدة عضوية. وفى جميع العروض المسرحية التى قام الفنان عبد الفتاح الببلى بتصميم الديكور لها نجد أن الحركة المسرحية (الميزانسين) نابعة من الموقف الدرامى ويفرضها الديكور المسرحى.

ويفضل جهود الفنان عبد الفتاح الببلى أصبح الديكور المسرحى عنصراً أساسياً يساعد الممثل على المعيشة.

ويتحدث الفنان عبد الفتاح الببلى عن مفهومه عن دور الديكور المسرحى فى العرض فيقول: (ان الديكور المسرحى يمكن أن نعتبره الرئة الصالحة التى يجب أن يتنفس فيها النص المسرحى وأى أسفاف فى تشكيل هذه الرئة يمكن أن يؤدي ذلك إلى اختناق شامل لعملية العرض المسرحى ككل وعليه يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وملابس وأسلوب الإخراج بحيث يخرج العرض العام خادماً لروح النص ومضمونه الدرامى)^(١٢).

لقد جاء مفهومه هذا واضحاً فى جميع العروض المسرحية التى قام بتصميم الديكور لها. هذا إلى جانب أنه من أهم المصممين المسرحيين الملتزمين بالقضايا الاجتماعية وهذا يتأكد بوضوح فى أعماله القليلة التى قام بتصميم الديكور المسرحى لها فبرغم قلتها فهى مترسخة فى وجدان الشعب المصرى مثل: القضية كوبرى الناموس - السبنسة - هذا إلى جانب رفضه التام التعاون مع المسرح التجارى.

وبشكل عام فإن أعمال الفنان عبد الفتاح الببلى تتميز باعتماده على الرماديات الملونة وذلك لاعطاء الفرصة للممثل كعنصر حى متحرك يملأ المسرحية أن يؤكد على الفعل الدرامى لأنه يؤمن بأن عنصر الملابس والمناظر المسرحية يجب أن يخدم اللحظة الدرامية ولا يطفى عليها، هذا إلى جانب اهتمامه الشديد بالبناء مع استخدام الخامات التى تحقق لهذا البناء الحياة عن طريق الاهتمام باللمس احتراماً للضوء فاللمس من وجهة نظره هام جداً لابراز الشكل، وفى بعض الأحيان كان يلجأ فى تصميماته إلى استخدام القليل من المنظور فى البناء تحايلاً على أعماق المسارح الصغيرة فى مصر.

ولم يكن فى أعماله أى اسفاف فى اللون فهو فى أغلب أعماله يتحرك فى حدود الرماديات الملونة كما سبق أن وضعت فى المناظر وذلك من أجل التأكيد على الشخصية المسرحية بما يسمى بالتشكيل المتحرك فى الفراغ الذى يكون له الصدارة فى الألوان المتقدمة وعليه كانت ألوان المناظر تتأخر فى عمق المسرح وتميل إلى الرماديات والبنيات مع اضافات فى الاضاءة الملونة حسب رؤية المخرج وبما تقتضيه اللحظة الدرامية.

- (الزئزال) -

تأليف: مصطفى محمود.

إخراج: جلال الشرقاوى^(١٣).

ديكور: أحمد إبراهيم^(١٤).

قدمت على خشبة المسرح الحديث فى الموسم المسرحى (١٩٦٣ - ١٩٦٤) . إن هذه المسرحية صورت الزئزال كصراع بين الطبقة البرجوازية الحاكمة وبين الطبقة العاملة أصحاب الحق. بين الذين ورثوا الثروة والنفوذ وبين أصحاب الحقوق من الذين ورثوا الكفاح من أجل لقمة العيش.

إن هذه المسرحية تعد من أبرز المسرحيات التى قام بتصميم الديكور لها الفنان أحمد إبراهيم فقد استخدم فيها ميكانيكية المسرح بوعى شديد وببساطة

فقد استطاع أن يحرك خشبة المسرح مستعيناً بعمال جانبية ومفصلات للحوائط بعد وضع كل هذا على خشبة المسرح المتحرك فقد أنشأ أرضية فوق أرضية خشبة المسرح الأصلية وفصلها بمحور أفقى كقضيب بين المنصتين يمكن أن تتحرك عليه المنصة العلوية حركة متأرجحة فإذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها وإذا هبط يسارها ارتفع يمينها هذا إلى جانب أن حوائط المنظر من أجزاء منفصلة تتصل بمفصلات فعندما اهتزت أرضية خشبة المسرح وتأرجحت أثناء الزلزال سقطت أجزاء من الحوائط خلف الكواليس فأحدثت الأثر المطلوب وهو تهدم البناء.

إن الفنان أحمد إبراهيم من أبرز فنانى الديكور المسرحى الذى يتميز أسلوبه بشكل عام بتأثيرات الألوان المائية والمحافظة على الشفافية والضيائية فى وقت واحد هذا إلى جانب مهارته وخبرته فى تكتيك خشبة المسرح هذا إلى جانب مهارته التكتيكية فى استخدام الصبغات الملونة والتنوع فى التصميم.

(وابور الطحين)

تأليف: نعمان عاشور.

إخراج: نجيب سرور^(١٥).

ديكور: عبد الله العيوطى^(١٦).

قدمت على خشبة مسرح الحكيم فى الموسم المسرحى (١٩٦٥ - ١٩٦٦) إن تجربة وابور الطحين تعد تجربة جديدة فى تلك الفترة فى المسرح المصرى من أجل الوصول إلى شكل مسرحى مصرى. وفى تلك الفترة ظهرت بعض الملحمة فى الكثير من الأعمال المسرحية المصرية.

ويتحدث الناقد المسرحى رجاء النقاش عن الإخراج لهذا العرض المسرحى فيقول: (أعطانا نجيب سرور الإحساس المصرى وذلك بتوسيع خشبة المسرح وامتدادها إلى الصالة وكأننا فى جرن من أجران القرية ثم أعطانا الإحساس نفسه بتقسيم الممثلين إلى قسمين أو فريقين، إلى جيشين متقابلين يتحاربان

ويتصارعان ثم أعطانا هذا الإحساس المصرى نفسه بتذكيرنا بشكل (السامر) الذى تعرفه القرية المصرية حيث يلتف الفلاحون حول (السامر) ليحكى لهم الشاعر حكايات مختلفة فينفعلون ويتبهنون ويعيشون فى قلب الصراع الذى يقدمه لهم ذلك الشاعر فى قصصه وملاحمه^(١٧).

لقد جاءت تصميمات الفنان عبد الله العيوطى للملابس والمناظر لهذه المسرحية لتؤكد على مشكلة القرية التى أمامنا كمشكلة عقلية فقد جعل خشبة المسرح عبارة عن رقعة كبيرة للشطرنج وفى إطار وأسلوب المسرح الدائرى الثابت ويلا ديكورات على الإطلاق، فالفراغ فى حد ذاته هو الذى أعطى الجو العام المطلوب مع الإضاءة الملونة. فهذه المسرحية لا تهتم بالتفاصيل فى الشخصيات والأحداث والعلاقات وأنها تجنح إلى نوع من التجريد، نوع من الشمولية.

إن البيئة الريفية والطابع الملحمى هما اللذان فرضا على الإخراج والمناظر والملابس شكل وطابع وأسلوب العرض الذى اهتم بالتركيز على عنصر الممثل حامل الكلمة ومع الاستغناء عن كل ما يمكن أن يعوق الحركة أو ما هو زائد عن الحاجة.

ففى الملابس نرى الفنان عبد الله العيوطى اعتمد على الرمزية والإيحائية فى ألوان الملابس فقد ألبس شخصية (شلبية) التى ترمز إلى مصر ثوباً أحمر لإعطاء الإحساس بالحيوية والحركة والثورة فى شخصيتها وألبسها شالاً أخضر رمزاً لخصوبتها.

أما شخصية (بهلول) عبيط القرية الذى يحمل أسرار القرية ومصدرًا لتسلية أهل القرية فقد ألبسه ملابس ريفية قيمة مرقعة فأعطى بها الإحساس كما لو كانت ملابس مهرج.

إن هذه الشخصية برغم شكلها الخارجى الذى يعطى البلاهة إلا أنها شخصية إنسانية ملأت المسرح حيوية، إن هذا العرض المسرحى بشكل عام استخدمت فيه الألوان للتدليل على كل شخصية. فقد جعل الفنان عبد الله اللون الأسود رمزاً للاستغلال والسلطة الظالمة لأعيان الكفر، وجعل اللون الأبيض رمزاً للشعب الكادح وجعل الأحمر رمزاً للثورة.

(المرحلة الثالثة) ١٩٦٧ - ١٩٧١

ومع الهزيمة العسكرية فى ٥ يونية ١٩٦٧ كان لابد للممصر المصرى أن يؤدى دوره فى تجهيز المواطن بالوعى وفعلاً تم تقديم مجموعة من أنضج المسرحيات السياسية الوثائقية.

(ليلة مصرع جيفارا)

تأليف: ميخائيل رومان.

إخراج: كرم مطاوع^(١٨).

ديكور: عبد المنعم كرار^(١٩).

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٨ - ١٩٦٩) ..

إن الكاتب المسرحى ميخائيل رومان فى هذه المسرحية يلجأ إلى واقع العالم الثالث بقاراته (آسيا - أفريقيا - أمريكا اللاتينية) ويقضيته الجوهرية، قضية الصراع بين الاستعمار وأبناء الأرض..

من هنا يتضح إن مسرحية ليلة مصرع جيفارا . اتخذت موضوعاً تقع أحداثه بعيداً عن أرض مصر ولكنه يبرز أطماع الصهيونية بشكل عام وقد قام بتصميم الديكور الفنان عبد المنعم كرار الذى يؤمن بالعلاقة الجدلية بين اللونين الأبيض والأسود فى المسرح ولا بد عند وضع أى لون على خشبة المسرح أن يكون هناك تبرير لذلك.

إن الفنان عبد المنعم كرار تتسم أعماله فى المسرح بشكل عام بالاهتمام بالخامة والملمس ويرفض المنظور بشكل عام على خشبة المسرح لأنه مزيف غير حقيقى.

وتعد مسرحية ليلة مصرع جيفارا من أبرز أعماله فى مجال الديكور المسرحى فهذه المسرحية تروى قصة العالم الثالث ومع الاستعمار متمثلة فى الاستعمار الأمريكى والصهيونية ويرجع أصلهم إلى النازية.

وعلى أساس هذه الرؤية صمم الفنان عبد المنعم كرار ملابس شخصية (جليسها) قلائد ثلاثاً ترمز الأولى للدولار الأمريكى والثانية لنجمة إسرائيل والثالثة للصليب النازى المعكوف هذا إلى جانب ارتدائه لقفاز أبيض فى يديه لإخفاء جرائمه..

وجاءت الملابس كلها باللون الأسود فقد اتشعت المجموعة بسواد ويتميز الثوريون بعض الشيء بأوشحة حمراء فى لون الدم ولون الثورة.

والمناظر جاءت لتؤكد هذا المفهوم فتراها تجمع بين اللون الأحمر الذى يرمز للخمر والدم والجنس كوسيلة للقهر والتحرير من القهر معاً مع لون الملابس الأسود الرمادى فى الخلفية التى تشغلها شاشات السينما وانزعت الحراب تحمل الخوذات التى تعلوها شارة الصليب المعكوف فى أرضية المسرح وانتشرت الحبال المربوطة كالمشائق. كل هذا الجو العام جاء مع إيقاع ضربات موسيقى الجاز المجنونة لمجتمع يتحكم فيه العنف وعقار الهلوسة وبين دقات الطبول الأفريقية والتفغيمات الآسيوية والشعبية المصرية وبين الضمور والتخاذل والانتصار والانهزام..

ولتأكيد الترابط بين الصالة وخشبة المسرح مرت خشبة المسرح إلى منتصف الصالة وسط المتفرجين ليصبحوا طرفاً من أطراف الصراع، و (جليسها) لا يتحدى مجموعة الممثلين الذين يرمزون لأهالى الأرض فحسب بل يشكل نفس التحدى للمتفرجين..

وقد استخدمت السينما كمؤثر بصرى وثائقى لتوضيح المعانى وإيصال الكلمات وإعطائها بعداً واضحاً فلم يكن الهدف من استخدامها الإبهار. فقد استخدمت السينما للتركيز على ما يقال وتؤكد الأحداث وعلى الشاشات السينمائية.

رأينا الحضارة الإنسانية وقدرتها على الحب والإبداع متمثلة فى لوحات فنية ورأينا سقوط هذه الحضارة متمثلة فى صور الرقص الهستيرى وفى الإدمان والجنس أيضاً رأينا الأطفال يذبحون ويحرقون بالنابالم فى الأرض المحتلة وفى الكونغو وفييتنام والشهداء يتساقطون فى كل مكان.

لقد قام بإخراج هذا العرض المسرحى الكبير المخرج المبدع كرم مطاوع الذى يحدد هدف المسرح بالنسبة له فيقول:

إننى ملتزم كمصرى وكمواطن عادى بقضايا المجتمع والجماهير، بمعنى أن الفنان يجب أن يفرق بالفعل فى مشاكل عصره ويذوب فيها كي يعبر عنها بما يملك من أساليب التعبير فالفن بالضرورة ثائر والمعرض بطبيعته ثائر بل هو الثورة نفسها ..

وثورية المسرح تنسحب على كل ما يشوب الانسان والانسانية ويُعبرقل تقدم البشرية ويهدد مصالح الجماهير كما تتمسح أيضاً على كل ما يطفى على حتمية قيادة الجماهير لنفسها وحريتها ولتقرير مصيرها^(٢٠).

(النار والزيتون)

تأليف: الفريد فرج.

اخراج سعد أردش^(٢١).

ديكور: رؤوف عبد المجيد^(٢٢).

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٩ . ١٩٧٠).

لقد استمر تأثر المسرح المصرى بهذه الظاهرة الوثائقية وقدم هذه المسرحية الكاتب الفريد فرج وفيها صور مأساة فلسطين معتمداً على الوثائق الخاصة بمنظمة التحرير الفلسطينية والتقارير الصحفية والبيانات والدراسات التى كونت شكل المسرحية واختار لها أبطالاً من التاريخ الحقيقى لمشكلة فلسطين يمثلون الفلسطينيين والإسرائيليين، إن البناء العام للمسرحية كان تأريخاً لقضية فلسطين أو استطلاعاً وافياً عن أحداث هذه القضية ومستقبلها فى نظر الفدائيين وفى نظر الإسرائيليين.

ولقد استطاع الفنان رؤوف عبد المجيد أن يحقق تكويناً رائعاً داخل الفراغ المسرحى لهذا الغرض فقد وضع على خشبة المسرح ثلاث شاشات تعرض عليها

شرائح الصور الفوتوغرافية والأرقام والإحصائيات موضوعة فى مقدمة خشبة المسرح وعلى جانبيه وقد استخدمت الشاشة الوسطى بالإضافة إلى ذلك كشاشة لعرض خيال الظل كل هذا محاط بالبنادق وعلى مدى المسرحية بكاملها هذا التكوين الثابت.

لذلك نرى أن السلاح هو العنصر الرئيسى للمنظر مع عرض الوثائق مما يعطى استمرارية للقضية ويركز على الفكرة الرئيسية وهى استمرار النضال من استعادة الأرض . هذا إلى جانب استخدام بعض الوحدات المصنوعة من الحديد الزخرفى التى تعطى طبيعة المكان الداخلية التى تدور فيه الأحداث مثل شماعة للملابس أو كراسى أو خلفه من عناصر مكملة.

إن الفنان رؤوف عبد المجيد يحاول فى جميع أعماله المسرحية العثور على العنصر الرئيسى الذى يؤكد المضمون للعرض المسرحى فهو يرفض مبدأ الإيهار على خشبة المسرح.

ويمتاز أسلوبه بشكل عام فى التصميم المسرحى بالبساطة والتكوين المحكم المؤكد للفكرة المسرحية ولاستخدامه المحدود للألوان ورفضه للألوان المتباينة على خشبة المسرح. فهو يعد من أهم الفنانين الشبان فى تلك الفترة الذين أفادوا الحركة المسرحية بمجموعة من الأعمال الجيدة التى مازالت تعيش فى وجداننا .

(القول)

تأليف: بيتر فايس .

إخراج: أحمد زكى .

ديكور: سمير أحمد (٣).

قدمت على خشبة مسرح الجيب فى الموسم المسرحى (١٩٧٠ - ١٩٧١) . ان هذه المسرحية تندد بالاستعمار البرتغالى فى أنجولا وتناشد القوى الشريفة والمناضلة أن تهب للدفاع عن الشعوب النامية الواقعة تحت تأثير الاستعمار والمنسحقة تحت عجالات الاستغلال .

ان (سالا زار) غول البرتغال رمز الاستعمار، فقد أبدع الفنان سمير أحمد فى تصميم ملابس تلك الشخصية فقد ألبسها ملابس سهرة سموكن سوداء بها روح الملابس الهتيرية الفاشية عليها شريط عريض مزين بالنياشين التى تعادل مجموع الجرائم التى ارتكبها.

ان هذا الغول يقف من خلفه رجال الدين المزيفين والسلطة الظالمة والاحتكارات العالمية. ان الغول يلبس قناع الدين ونشر المسيحية كى يخفى الأعمال الوحشية التى يقوم بها من خلال الوجود البرتغالى فى أفريقيا يكشف بـيترفايس تاريخ استعمار أنجولا. ذلك الصراع القائم بين هذه القوى المستعمرة وشعب أنجولا الصامد من الناحية الأخرى.

هذا الكشف عن حقيقة الاستعمار ودوافعه يتأكد من خلال التقابل واستخدام الوسائل المسرحية المتعددة من بانتوميم وأقتعة وكورس هذا إلى العدد القليل من الممثلين يتبادلون الأدوار فى ثيابهم العادية اليومية ويتم التبادل بأبسط الوسائل مثل تغير غطاء الرأس أو تعليق شارة صليب أو ارتداء قبعة أسقف... ان الفنان الشاب سمير أحمد يعد من أنضج الفنانين المسرحيين الشباب الواعين بقضايا المجتمع وأغرزهم إنتاجاً فى مجال تصميم الديكور المسرحى وتعد مسرحية الغول من أهم أعمال الفنان فقد جاء التصميم بسيطاً يؤكد وجود كل خامة على خشبة المسرح والإيحاء كما لو كانت وجدت ملقاة بجانب الطريق فعنصر التلقائية والبساطة هو السائد.

ونرى فى خلفية المسرح مستويات قد بنيت بعمد ألواح خشبية يتحرك عليها الموسيقيين توحى كما لو كانت سقالات لبناء جديد يتم انجازه وتغطى أيضاً إيحاء كما لو كانت فى حلبة سيرك والمشاهد يحس من خلال وجودها بالقضية المطروحة عليه وأنه مطالب بالمشاركة فى المناقشة ولكسر الانهزام المسرحى بالنسبة الممثلين يوجد تجسيد للغول مبالغاً فى حجمه وقد تم صنعه من الصفيح الخردة وبقايا الملبات الفارغة والأسلاك فهو يوحى بالقمامة والنفايات بتواجد قطع من القماش القديمة ونرى أنه قد ملأ تجويفاته بالقش هذا مع وجود إضاءة

ساطعة مسلطة عليه باستمرار وعلى خشبة المسرح لوضوح وتأکید القضية. وقد سيطر على تصميم الفنان سمير أحمد لتلك المسرحية اللونين الأبيض والأسود لإبراز التباين والعلاقة الجدلية للقضية المطروحة.

الهوامش

(١) سعد أردش.

المخرج في المسرح للعاصر من ٢٤٦ عالم المعرفة . الكويت . (١٩٧٩).

(٢) أحمد مرسى (١٩٣٠).

. فتان حر - درس الأدب الإنجليزي - كلية الآداب - الإسكندرية .

. شارك في إصدار مجلة ثقافية فنية (جاليري ١٩٦٨).

. صدر له في العراق كتاب عن الفنان العالي (يابلو بيكاسو).

. له العديد من المعارض الفردية (الإسكندرية - القاهرة - بغداد - لندن) أصدر مع الشاعر المراقى عبد الوهاب البياتي كتابي:

(ليلوار) شاعر الحرية (أراجون) شاعر المقاومة.

(٣) ألفريد هرج.

نشرة المسرح القومي موسم (١٩٥٧ - ١٩٥٨).

(٤) رمزي مصطفى (١٩٣٦):

. تخرج في كلية الفنون التطبيقية - قسم الخزف - ١٩٤٦.

. درس الديكور المسرحي بأكاديمية الفنون الجميلة بمدينة بولونيا (١٩٥٣ - ١٩٥٥). حصل على درجة الدكتوراه من جامعة دنفر الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٦١).

. له العديد من المعارض الشخصية والجماعية.

وتتميز أعماله بتأثره بالتراث العربى والشعبى ويعتبر الحروف الهجائية العربية وسيلة للتعبير عن فكرته وأحاسيسه وقد تأثر بالفن الفاطمى والألوان الشعبية وبالوحدات الزخرفية الشعبية.

. يعمل أستاذًا للتصميم بالمعهد العالى للفنون المسرحية . أكاديمية الفنون.

(٥) عبد الفتى أبو العينين (١٩٢٩).

تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم الديكور (١٩٥١) تفرده الحقيقي فى مجال الفن الشعبى وبخاصة تصميم الأزياء لرقصات فرق الفن الشعبى.

(٦) نبيل الألفى.

من عالم المسرح - تجارب ودراسات - الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٠.

(٧) حسن سليمان (١٩٢٨).

تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير (١٩٥١).

اسهم منذ تخرجه فى الحركة التشكيلية بمعارض خاصة وجماعية محلية ودولية فى التصوير الزيتى وتميزت أعماله منذ بداياتها بطابعها القومى.

(٨) كمال يس (١٩٢٣).

بعثه إلى فرنسا لدراسة الإخراج (١٩٥٨ - ١٩٦١).

(٩) صلاح عبد الكريم (١٩٢٥).

من الفنانين الذين قدموا للحركة الفنية التشكيلية فى مصر ثراءً خصبًا فى مجالات (النحت - التصوير الزيتى - الخزف - الإعلان - الديكور السينمائى والمسرحى) ويشغل حاليًا عميد كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان سافر فى بعثة لمدة خمس سنوات إلى فرنسا وإيطاليا لدراسة الديكور السينمائى والمسرحى وفنون الإعلان.

(فرنسا - ١٩٥٢ - ١٩٥٥) - إيطاليا (١٩٥٥ - ١٩٥٧).

حصل على جائزة (سان فيتور رومانو) الدولية فى التصوير الزيتى (١٩٥٦).

حصل على وسام الامتياز من الطبقة الأولى فى الفنون عام ١٩٦٤ (مصر).

حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النحت عام ١٩٦٦ (مصر).

صمم العديد من المعارض الدولية..

(١٠) د. محمد مندور.

فى المسرح المصرى المعاصر (ص ٢٢٠).

دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - الطبعة الأولى (١٩٧١).

(١١) عبد الفتاح الببلى (١٩٢٠).

- سافر في بعثة إلى إيطاليا (١٩٤٦ - ١٩٥٠) لدراسة فن الديكور المسرحي والمينمائي.
- ثم سافر في بعثة أخرى إلى النمسا (١٩٥٨ - ١٩٦١) للتخصص في الديكور المسرحي.
- بعد عودته قام بعمل العديد من مناظر وملابس الأفلام السينمائية والمسرحية وحصل على جائزة الدولة في الديكور السينمائي عن فيلم (لا أنام).
- في أواخر الستينات قام بعمل معرض شامل لأعماله في الديكور المسرحي في المركز الثقافي السوفيتي.
- أنشأ قسم الديكور المسرحي بمعهد الفنون المسرحية بالكويت (١٩٦٦).
- عمل استاذًا ورئيسًا لقسم الديكور بكلية الفنون الجميلة (جامعة حلوان).
- (١٢) عبد الفتاح البيلي.
- مجلة المسرح (العدد رقم ٣١) سنة ١٩٦٦ ص ٧٣.
- (١٣) جلال الشرقاوي (١٩٣٢).
- بعثة إلى فرنسا لدراسة الاخراج (١٩٥٩ - ١٩٦٣).
- (١٤) أحمد ابراهيم (١٩٢٥).
- بعثة إلى فرنسا لمدة خمس سنوات (١٩٥٩ - ١٩٦٣).
- دبلوم الدولة في الفنون الزخرفية - باريس (١٩٥٩ - ١٩٦١).
- دبلوم معهد بلدية باريس في الأزياء التاريخية (١٩٦١ - ١٩٦٣).
- له العديد من الممارض الخاصة والجماعية.
- قام بتصميم العديد من المناظر والملابس المسرحية.
- استاذ باكاديمية الفنون - المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة.
- (١٥) نجيب سرور (١٩٣١ - ١٩٧٨).
- سافر في منحة لدراسة الاخراج إلى الاتحاد السوفيتي (١٩٥٨ - ١٩٦٢).
- (١٦) عبد الله الميوطي (١٩٣١).
- سافر إلى إيطاليا في بعثة دراسية وهناك حصل على دبلوم (أكاديمية بريرا) بميلانو سنة ١٩٦٠.
- عمل مرمم أوبرا (لاسكالا) بميلانو (١٩٦١).
- عمل رئيسًا لقسم الديكور بدار الأوبرا المصرية.
- يعمل حاليًا استاذًا للتصميم والتتفيذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية (الكويت).
- (١٧) رجاء النقاش.

- دراسات فى النقد المسرحى (ص ٣٦).
- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١).
- (١٩٢٤) سافر فى بعثة إلى إيطاليا لدراسة الاخراج (١٩٥٨ - ١٩٦٤).
- (١٩) عبد المنعم كرار (١٩٢٤).
- سافر فى منحة تدريبية إلى المجر (١٩٧٥ - ١٩٧٦).
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الديكور المسرحى (١٩٨٠).
- يعمل حالياً كبيراً لمصممى المناظر بالمسرح القومى.
- (٢٠) كرم مطاوع.
- مجلة المسرح العدد (٦٨) ١٩٦٩ ص ٢٣٠ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- (٢١) سعد أريش (١٩٢٤) سافر فى بعثة دراسية لدراسة الاخراج (١٩٥٧ - ١٩٦١).
- (٢٢) رؤوف عبد المجيد ١٩٢٢ درس الديكور المسرحى باكاديمية روما (١٩٦٠ - ١٩٦٤). له العديد من الممارض الشخصية والجماعية فى التصوير الزيتى فى مصر والخارج وتتميز أعماله بأنها مستلهمة من الموثفات الاسلامية فى تكوينات أقرب للتقائنية مع اهتمام كبير باللمس.
- (٢٣) سمير أحمد محمد . (١٩٢٨).
- خريج أول دفعة تتخرج من قسم الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية أكاديمية الفنون (١٩٦٣).
- حصل على دبلوم الدراسات العليا فى التخصص (١٩٧٢).
- المعهد العالى للفنون المسرحية . أكاديمية الفنون.
- حصل على درجة الدكتوراة من الاتحاد السوفيتى (١٩٧٦).
- له العديد من التصميمات المسرحية منذ تخرجه حتى الآن (١٩٦٣ - ١٩٨٤).
- يعمل حالياً أستاذاً للتصميم بقسم الديكور الذى تخرج منه بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

المراجع

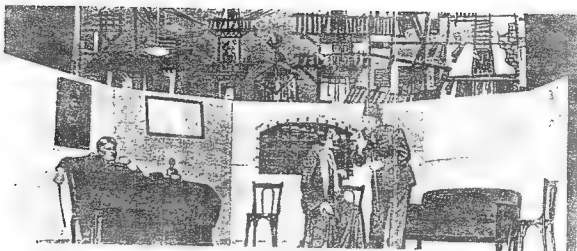
١ - أحمد حمروش.

خمس سنوات فى المسرح (القاهرة ١٩٦٣).

٢ - ألفريد فرج.

- نشرة المسرح القومي (١٩٥٧ - ١٩٥٨).
- إصدار المسرح القومي - القاهرة.
- ٢ - زكى طليمات.
- فن الممثل العربى.
- القاهرة (١٩٧١).
- ٤ - رجاء النقاش.
- دراسات فى النقد المسرحى.
- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١).
- ٥ - سلامة موسى.
- كتاب الثورات.
- بيروت (١٩٥٥).
- ٦ - سعد أريش.
- المخرج فى المسرح المعاصر.
- عالم المعرفة - الكويت (١٩٧٩).
- ٧ - صالح عابدون.
- صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة.
- القاهرة - (بدون تاريخ).
- ٨ - عبد الفتاح الببلي.
- مجلة المسرح العدد (٣١) (١٩٦٦).
- المسرح المصرى دراسة شاملة.
- ٩ - د. عزيز سليمان.
- الضمائم الثورى فى المسرح المصرى المعاصر مجلة المسرح العدد ١٩ (١٩٦٥).
- ١٠ - فتوح نشاطى.
- خمسون سنة فى خدمة المسرح.
- القاهرة (١٩٧٣).

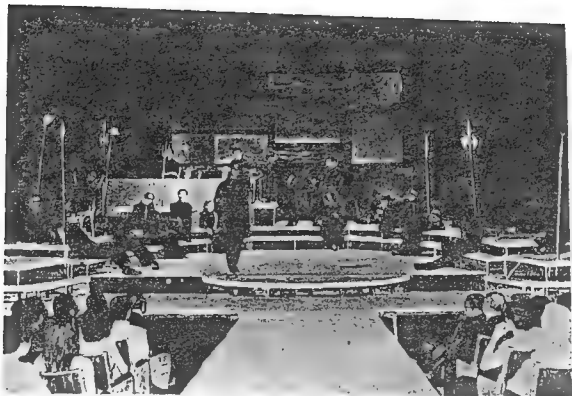
- ١١ . فتوح نشاطى.
الإخراج فى المسرح العربى.
مجلة الهلال - سبتمبر (١٩٧٠).
١٢ . د. فوزى فهمى أحمد.
المسرح المصرى قضايا وظواهر.
مجلة المسرح - القاهرة - يونية (١٩٦٨).
١٣ . كرم مطاوع.
مجلة المسرح العدد (٦٨) - (١٩٦٩).
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
١٤ . كمال الملاخ . رشدى إسكندر.
خمسين سنة من الفن.
القاهرة (١٩٦٢).
١٥ . محمود أمين العالم.
الثقافة والثورة.
بيروت - (١٩٧٠).
١٦ . د. محمد مندور.
المسرح المصرى المعاصر.
دار نهضة مصر للطبع والنشر - (١٩٧١).
١٧ . مجلة المسرح العدد ٢١ (١٩٦٦).
المسرح المصرى دراسة شاملة.
(١٩٥٢ - ١٩٦٦)



مسرحية المحروسة (لسعد الدين وهبة) اخراج كمال يس - ديكون صلاح عبد الكريم



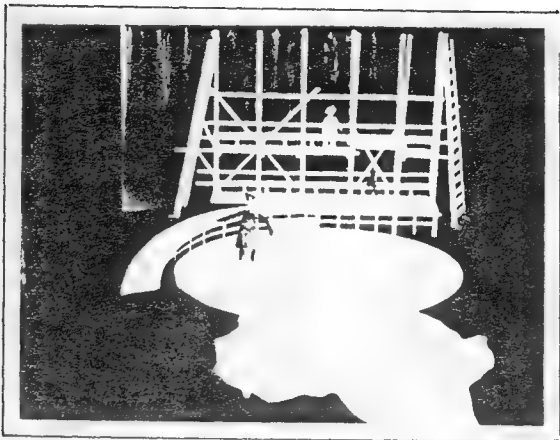
الزلازل - رؤية تشكيلية / أحمد إبراهيم



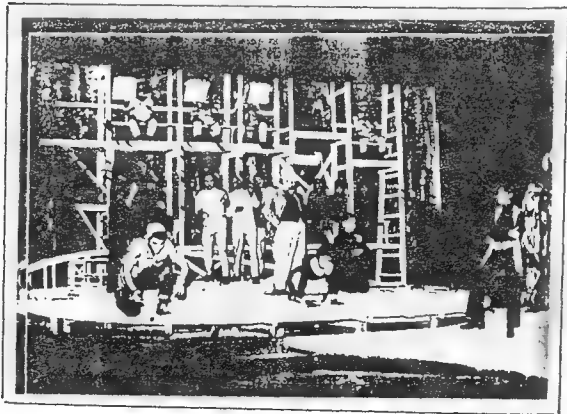
ليلة مصرع جيفارا - رؤية تشكيلية / عبد المنعم كرار



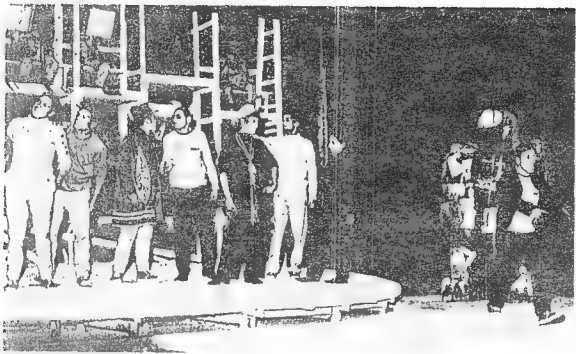
النار والزيتون - رؤية تشكيلية / رؤوف عبد المجيد



مسرحية الفول - تصميم : سمير أحمد



مسرحية الفول - سمير أحمد



مسرح الجيب - الفول (بيتر فايس) إخراج أحمد زكي - ديكور : سمير أحمد

الصدق الفني

في تشكيل البيئة الريفية في الفراغ المسرحي

- المحروسة

- السبسة

- كوبري الناموس.

الصدق الفني في تشكيل البيئة الريفية في الفراغ المسرحي

المحروسة (١٩٦١) - السبنسة (١٩٦٣) - كبرى الناموس (١٩٦٤) عالج سعد الدين وهبه (١٩٢٥ - ١٩٩٧) في مسرحياته السابقة مشاكل مصر ما قبل الثورة، حيث عالج هموم القرية المصرية وصور بصدق البسطاء وما يتعرضون له من بطش واستبداد من الأجهزة الحاكمة وضياع العدالة. ويتحدث الكاتب «سعد الدين وهبه» عن المسرح المصري في الستينيات فيقول: «مسرح الستينيات اتخذ شكلاً خاصاً يختلف عن مسرح الثلاثينيات ووجه الخصوصية أنه كان مسرح واقعية اجتماعية مثل مسرحى ومسرح نعمان عاشور ويوسف إدريس، ومسرح الستينيات ظهر في فترة تغييرات اجتماعية واقتصادية وسياسية وكان من البديهي ان تنعكس هذه التحولات على المسرح. الستينات كانت فترة ازدهار للمسرح والفنون عموماً وحتى السياسة والاقتصاد ففيها ظهرت مجموعة عدم الانحياز، وزعامة عبد الناصر وتيتو، وقامت ثورات في مناطق مختلفة من العالم، واستقلت أكثر من ثلاثين دولة أفريقية وأكثر من ست عربية، وتعتبر فترة الستينات فترة خصبة في تاريخ أفريقيا والمنطقة العربية وهي فترة التحول الاجتماعى في مصر والقومية العربية وبداية تجربة الوحدة، كل تلك الأحداث الكبيرة كان لابد من انعكاسها على الفن، وأسرع الفنون احساساً وتأثراً بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسة هو المسرح، اذن مرحلة الستينات

حقبة خاصة فى تاريخ العالم وليست فقط فى تاريخ مصر أو فى تاريخ المسرح المصرى، ولذلك ازدهر مسرح المستينات»^(١).

ان الكاتب «سعد الدين وهبه» له رؤية وموقف فكرى ثابت وملتزم بقضايا المجتمع وله أسلوب درامى مميز.

لقد اهتم بتحليل فترة ما قبل الثورة من أجل ثورية الحاضر والتطلع إلى مستقبل أفضل. إنها دعوة للحرية والعدالة الاجتماعية ونتاج للمناخ الثقافى للمجتمع فى تلك الفترة.

وبما أن الفن المسرحى شكل من أشكال الوعى الاجتماعى وألصق الفنون بالحياة والصدق ينبع من طبيعة الفن ذاته كشكل للمعرفة ولهذا فإن أحد المعايير فى تقييم الانتاج الفنى هو مدى الصدق فى عكس الواقع، ودائمًا تكشف الهزات الاجتماعية فى حياة المجتمع الباطن القبيح للنظام الاجتماعى البالى.

ويتحدث المخرج سعد أردش عن فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ فيقول:

«لا شك ان اتجاه الثورة منذ بدايتها إلى طريق الاشتراكية ومحاربة الاستعمار واحتكار رأس المال والافطاع، وإلى نوع جديد من الديمقراطية ينتقل بالمجتمع من الحكم الفردى إلى حكم الجماعة.

لا شك أن هذا الاتجاه قد هيا مناخاً فكرياً وسياسياً خصباً أتاح لهذا الجيل كثيراً من الفعاليات فيما قام به من تطوير وتجديد ولا شك أيضاً ان اهتمام الدولة بالثقافة كان عاملاً من العوامل المشجعة التى حفزت أركان هذا الجيل على خوض معركة تأسيسية فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر ليس فقط فى صياغة العرض المسرحى وتطويره بحيث يصبح معادلاً مسرحياً أكثر تعبيراً عن النص ولكن أيضاً فى تطوير مفهوم المسرح كمؤسسة ثقافية وهى فلسفة العلاقة بين المسرح وال جماهير وفيما يجب على المسرح أن يمارسه من دور فعال فى صياغة المجتمع وفى التآزر مع الجماهير فى مواجهة العداوات التى تترصدها فى الداخل والخارج»^(٢).

وفى هذه الفترة تكاثفت الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية للعرض المسرحى فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر العائنون من الخارج بعد

دراستهم التخصصية دورًا كبيرًا في إخضاع البحث والتفكير في كل عناصر العرض المنهجية علمية.

وبالتالى أصبح هناك مفهوم واضح إلى مدى أهمية الصدق في عناصر الصورة المرئية في العرض المسرحي.

ويشكل عام أصبحت المناظر تؤكد وجود الممثل وأصبح المصممون يبحثون عن ملمس ونوعية الأشياء في الفراغ المسرحي من أجل المشاركة في خلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل الفراغ المسرحي في وحدة عضوية وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر لها وظيفة عضوية ولكل شكل خلفية يؤثر ويتأثر بها والفراغ المحيط والضوء الملون يؤكد الحالة النفسية للشخصيات من حيث السخونة والبرودة وتأكيد حجم الاشكال في الفراغ بالضوء والظل الناتجين من تأثيرات الكتلة والفراغ.

وعن طريق مفردات التشكيل يمكن إيصال المضمون الفكرى للعرض المسرحي. فبالعالم الخلفية للبيئة يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحي في وحدة عضوية مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان مع عكس المركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات على خشبة المسرح.

وسعد الدين وهبه منذ البداية ارتبط بالواقع وبالبيئة الريفية التى شكلت المحيط الاجتماعى للصراع الدرامى (المحروسة - السبنسة - كوبرى الناموس).

ان هذه المسرحيات عبرت بشكل دقيق عن المناخ الاجتماعى لمجتمع الاقطاع ما قبل الثورة. والسمة المميزة لتلك المسرحيات هى «الواقعية النقدية» ويتحدث الناقد جورج لوكاتش عن الكاتب الواقعى النقدى فيقول:

«يحال التناقضات في النظام القديم المتحلل وكذلك في النظام الجديد الذى يبرز ويميل إلى تأكيد هذه التناقضات»^(٣).

لقد أخذ «سعد الدين وهبه» يرصد الواقع الاجتماعى لمجتمع ما قبل الثورة بهدف طرح التناقضات السياسية والاجتماعية في القرية المصرية برؤيته الابداعية. انه يدعو لحركة اصلاحية تعيد ترتيب المجتمع.

لقد اهتم اهتماماً كبيراً بالريف والقرية وقضايا الفلاح البسيط وعلاقته بالقطاع والسلطة. إن تلك الاعمال المسرحية رؤية شاملة لحياة القرية ومشكلات المجتمع الريفي ورصد لمظاهر التخلف والفساد والظلم.

إن أهم ما يميز هذه الاعمال هي المصرية التي تؤكد أصالة المشكلة المعروضة وأختياره للاماكن الريفية لكي يجعل منها البيئة للاحداث التي تؤثر بالسلب والايجاب على الحدث الدرامي وعلى الشخصيات. لقد كان «سعد الدين وهبه» مهموماً بقضايا الفلاح الكادح لذلك درس واقعه فشخصياته من لحم ودم وأعصاب والبيئة تقرر مصير هذه الشخصيات وذلك عن طريق الكشف عن حقيقة هذه الشخصيات كشفاً موضوعياً وتصوير حياتها فالواقعية هنا اختيار لمناصر حياتية مألوفة والمناظر المسرحية في تلك المسرحيات عاملاً أساسياً في تشكيل الفراغ وفهم الشخصيات وذلك بالنقل الاختياري من واقع البيئة.

وعن «الواقعية» يتحدث الناقد محمد مندور فيقول:

«فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته الا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية»^(١).

إن الممثل في مسرحيات «سعد الدين وهبه» يتعامل مع الحوار بحساسية صادقة ويتصرف داخل الفراغ المسرحي كما لو كان في الحياة وفي ظروف مشابهة وذلك من أجل إيهاام المتفرج.

إن الصدق على خشبة المسرح ضرورة للممثل لتحقيق الإيهاام بالواقع وذلك عن طريق البيئة التي تحاكي الاماكن والأشياء في الواقع والممثل يجب أن يحس هذه البيئة ويستجيب للمثيرات التي حوله.

إن كل المفردات داخل الفراغ المسرحي يجب أن تكون مقنعة للممثل وللجمهور ويجب أن يولد الإيهاام بأن كل ما يصدر عن الممثل من انفعال فهو صادق ويمكن أن يحدث في الحياة.

لقد اتاحت مسرحيات «سعد الدين وهبه» امكانات غير محدودة للفنان «صلاح عبد الكريم» و «عبد الفتاح البيلي» لإبراز مهارتهم التشكيلية الجمالية

فقد ساهما مع المخرجين كمال ياسين وسعد أردش فى تحقيق البيئة الريفية المطلوبة لهذه المسرحيات وسوف نتناول مسرحيات:

المحروسة (١٩٦١ - ١٩٦٢).

السيفه (١٩٦٢ - ١٩٦٣).

كوبرى الناموس (١٩٦٣ - ١٩٦٤).

والتي أثرت فى وجدان الجماهير العريضة كمآذج لتجسيد الصديق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى فى تلك الفترة الخصبة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر.

المحروسة^(٥).

إخراج: كمال ياسين.

مناظر وملابس: صلاح عبد الكريم.

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ - ١٩٦٢).

وقدمت لأول مرة على مسرح الازليكية يوم ١ ديسمبر (١٩٦١).

مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

الزمان: أواخر عام ١٩٤٩ وأوائل عام ١٩٥٠.

المكان: أحد المراكز فى إحدى مديريات الوجه البحرى.

الشخصيات:

محمود قنديل: مأمور المركز طويل عريض - شنباته يقف عليها الصقر فى الخمسين.

انصاف: زوجة المأمور بيضاء مريرية اثر المفتقة ظاهر على جسدها فى حوالى الأربعين.

فؤاد: وكيل النيابة (يسمونه فؤاد بك) وفى حوالى الخامسة والثلاثين طويل نحيل.

على: معاون البوليس متوسط الطول والعرض متوسط الذكاء والنشاط متأنق متوسط فى كل شىء فى حوالى الثانية والثلاثين.

سعيد: الضابط الجديد شاب فى الخامسة والعشرين يؤمن بالكتب وفى مخه أشياء كثيرة لا يفهمها زملاؤه فى المركز ولا يهضمها المأمور وسيم طويل.

الشيخ منصور: تاجر حبوب درس بضع سنوات بالأزهر بحبوح مهاود الحياة عنده لقمة عيش وفراش وامرأة يقترب من الستين دون ان يبان عليه.

عبد: مدرس الزامى فلاح نائر على كل شىء، مندفع سليط اللسان فى حوالى الثلاثين.

الشيخ عبد الفتى عبد الرحيم: عمدة المحروسة فاهم كل شىء ويتلام مع كل جو خبيث يعرف كيف يتصرف فى كل الامور.

الدكتور مختار: مفتش صحة المركز يعرف أهدافه جيداً ولذلك فهو يناقج الجميع فى حوالى الخمسين.

الخواجه: ينسون اسمه الحقيقى يملك الخماره وعنده فى البيت قصده لزوم الكوتشينة والويسكى ..

المدام: زوجة الخواجه ليس لها اسم هى المدام فقط قطعة من الخواجه فى غموضه وأسراره.

عبد الحميد: متهم واحد من اثنين وعشرين مليون فلاح ليست فيه صفات خاصة.

عبد المجيد: متهم شقيق عبد الحميد لا فرق بينهما الا فى الاسم.

ام عباس: قد تكون فلاحه أو غجريه وهى ترقى وتطامر وتشوف الودع وتقرأ الفنجان وتعمل الاحجية وتبيع المتاديل ذات الاويه والترتر.

فريد: أو فريد بيه من الاعيان فى حوالى الاربعين.

شخصيات أخرى: ناديه بنت المأمور - شيخ الخفراء - خفراء - عساكر - كاتب

النيابة - بوليس سرى - حرم المعاون - حرم معاون الادارة - حرم الشيخ منصور - فلاحون.

المنظر الأول :

(الصالة فى شقة الخواجه بها طقم «فور فورجيه» باهت مرصوص على الضلع المواجه للنظارة وفى نفس الضلع باب يفتح على طرقة صغيره توصل إلى باب الشقة).

(فى الضلع الايمن فتحه توصل إلى داخل البيت فى المركز الايمن (إلى مقدمة المسرح) مائدة خضراء مخصصة للعب القمار حولها خمسة كراسى خيزران فى الناحية اليسرى شباك عليه بعض التحف، الارضية بلاط نظيف يلمع. فى وسطه كليم صغير لونه احمر غامق على الحائط بعض صور للخواجه فى شبابه وصوره كبيره للمدام).

المنظر الثانى:

حجرة بمنزل المأمور . الاثاث كبة استانبولى وشذلونج و ٢ فوتيل، بالحجرة باب يوصل إلى الصالة التى توصل إلى الخارج وباب فى مواجهة النظارة يوصل إلى حجرة نوم المأمور وباب فى الناحية اليسرى ويوصل إلى البلكونة التى تطل على الشارع. فوق الحائط صورة فى وسط الحائط المريض صورة للمأمور بملابسه الرسمية وفى الجانب (براءة) رتبة الصاغ وآية قرآنيه «انا فتحنا لك فتحا مبيناً وفوق أرض الحجرة «كليمين» بالعرض فوقهما ثلاث فراوى أمام الشيزلونج واحده بيضاء وواحدة حمراء أمام الفوتيل وبالجانب الايمن والثالث إلى الجانب الايسر سوداء.

المنظر الثالث:

(حجرة فى دوار العمدة . عمدة المحروسة. الحجرة مدهونه بالجير بها كنية عليها غطاء أبيض فوقه أكوام من التراب. بالركن الايمن مكتب قديم ومرصص بجوار حيطان الحجرة عدة كراسى خيزران وفى الناحية اليسرى شباك مقفول عليه بعض الجرائد القديمة ولبه نمره خمستاشر، معلق بوسط الحجرة بالسقف كlob الارضية أصلها بلاط ولكن القذارة اخفت معالمها).

الفصل الثانى :

المنظر الأول:

نفس المنظر الثانى فى الفصل الاول (حجرة فى منزل المأمور).

المنظر الثانى:

حجرة فى مكتب المأمور. الوقت بعد العصر وقبل الغروب مكتب خشبى خلفى كرسى متحرك أمامه عدة كراسى خيزران وفى الحجرة كنية استانبولى عليها مساند كلها بيضاء، على الحائط صورة للملك ولوحة مكتوب عليه (رب اجعل هذا البلد آمناً) ولوحجرة باب واحد أمام برفان فى طول قامة الرجل بجوار المكتب تليفون على السويتش وآخر خط مباشر. فوق المكتب دوسيهات وأوراق.

الفصل الثالث:

المنظر الاول:

(مكتب الضابط سعيد بالمركز. حجرة متسعة عالية السقف الارض خشبية بجوار الجدار الايمن مكتب الضابط أمامه مقعدان من الخيزران وبجوار الحائط المواجه للنظارة دكة خشبية سيقانها من الحديد بجوار الدكة باب الحجرة تشاهد من خلال صاله المركز وإلى اليسار منها باب المركز يقف عليه عسكرى مصلح.

فى بعض الاحيان يدخل العسكرى إلى الباب من الداخل فيراه النظاره خلال باب الحجرة. فى الجدار الايسر من الحجرة شباك بعض ألواح الزجاجية مكسورة وهو مفتوح دائماً).

المنظر الثانى:

(نادى المركز. الوقت مساء صالة كبيرة أرضها بلاط ويوجد بها حوالى ٤ أو ٥ تراييزات المقاهى حول كل منها ٢ أو ٤ كراسى خيزران التراييزة خشب وعليها رخام. للصالة عدة أبواب. باب على اليمن يوصل للبوفيه ومنه يحضر الجرسون الطلبات. وباب إلى اليسار يوصل إلى حجرة سكرتير النادى وبه التليفون وفى المواجهة باب يوصل إلى الفرانده وخارج النادى. الحوائط من الخشب والزجاج والسقف على هيئة جملون.

مما سبق نرى إلى أى حد اهتم الكاتب المبدع «سعد الدين وهبه» بالتفاصيل فى وصف الشخصيات والمناظر مهتمًا بالقيم الجمالية والوظيفية محافظًا على البيئة التى تنتمى إليها الشخصيات والمأخوذة من صميم الحياة والواقع فهو هنا كالرسم الذى يبدع بريشته التفاصيل للشخصيات وللمناظر إنه الصديق فى رسم الجو الدرامى للأحداث. ان الواقع هنا هو الاساس مسرحية «المحروسة».

ان مسرحية «المحروسة» التى تدور أحداثها فى احد المراكز الريفية فى الوجه البحرى فى مصر قبل ثورة (١٩٥٢) ويقوم الصراع الاساسى فيها على التقابل والتنافر بين الاقطاع ورجال الامن من جهة والفلاحين الشرفاء من جهة أخرى.

ان هذه المسرحية تقدم لنا شريحة حيه من الحياه وتتناول فساد قطاع البوليس فى المجتمع وسيطرة السلطة الملكية ونضال الفلاحين وشباب الجيل الجديد الذى لم يتلوث ويرفض ان يكون عميلا للسلطة الفاسدة.

وقد قام الفنان صلاح عبد الكريم بتصميم المناظر والملابس لهذه المسرحية التى تعد من ابرز نماذج تلك الفترة.

ولقد جاء تصميمه ليعكس الجو العام والبيئة لهذه القرية التى هى صورة لكل القرى المصرية فى تلك الفترة لقد قدم هذا العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب تضافرت فيها كل عناصر العرض المسرحى فى وحدة عضوية كاملة مما أكد المضمون الذى يهتم بالمصير الجماعى لا المصير الفردى.

وعن المناظر فى هذه المسرحية يتحدث الناقد المسرحى الرائد «محمد مندور» فيقول:

«لم يغير المخرج ستائر المنظر الخلفية فى المشاهد الثلاثة التى يتضمنها الفصل الاول بالرغم من انتقال الاحداث فيها من بيت المأمور إلى حانة القمار ثم إلى بيت العمدة.

فهو قد احتفظ بتلك الستائر رغم تغير مكان الاحداث لقيمتها التعبيرية التى تتم عن تفكك المجتمع عندئذ وتقسغه وتحطيم قيمه»^(١).

إن هذه المسرحية رؤية بانورامية للمجتمع المصرى قبل الثورة بكل ما فيها من تناقضات ولذلك عبر الفنان صلاح عبد الكريم عن ذلك بالستارة الخلفية الثابتة التى تحيط بالمكان التى يعكس القرية المصرية الممزقة قبل الثورة وانهاى قيمتها نتيجة للحكم الفاسد .

فقد رسم على هذه الستارة الخلفية منازل قديمة متهاوية أهتزت أركانها أنها تؤكد على حتمية الثورة والبناء الجديد للمجتمع .

إن الصراع الطبقي فى مجتمع ما قبل الثورة هو الموضوع الاساسى يهدف الكشف عن الظروف التى أدت لهذا الظلم لقطاع الفلاحين على أيدى الاقطاع . إنها مشاهد حية صادقة لمعاناة هذه الطبقة وآلامها من البطش والارهاب .

إنها رؤية بانورامية لكل قرى مصر ، أنها مشاهد مقتطفه من الحياة لمجتمع ما قبل ثورة (١٩٥٢) والمناظر والملابس والاضاءة هنا تهدف لتجسيد البيئة والجو العام ، وازافة دلالات ومعانى تشكيلية بالرغم من التفاصيل فى المنظر التى يتطلبها الحدث . وتعتبر الملابس فى هذا العرض من أهم الوسائل البصرية التى توضح وتبلور العلاقات بين الشخصيات فهى تحدد الطبقة والبيئة التى تنتمى اليها الشخصية .

ولا شك ان وضوح الخط الفكرى فى «المحروسة» ساعد المصمم على أن يبدع هذه البيئة التى عاشت فى داخلها شخصيات «المحروسة» بايقاعاتهم النفسية ذلك للعلاقة الجدلية والعضوية بين الحركة والخلفية المرئية بكل ابعادها فالبينة التى تقع فيها الاحداث وتميش فيها الشخصيات هى جزء لا يتجزأ من المعنى العام للعرض وللآثر الكلى .

«السبينة»^(٧) .

اخراج: سعد أردش .

مناظر وملابس: عبد الفتاح الببلى .

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٢ - ١٩٦٣) وقدمت لأول مره على مسرح الازبكية يوم ١٩ يناير (١٩٦٣) .

الشخصيات:

درويش: صول نقطة الكوم الاخضر.

شمبان: عسكرى بالنقطة.

عبد الواحد: فلاح، صديق الصول درویش.

الشيخ سيد: عبيط القرية.

جليلة: فلاحه زوجة رشوان.

صابر: عسكرى بالنقطة وجد قنبلة بالكوم الاخضر.

سلمى: شابة جميلة ليست من أهل القرية، تعيش على باب الله مع أمها فى خيمة.

فردوس: ام سلمى.

أمين: صاغ بوليس يعمل خبيراً فى القنابل.

المأمور: فى حوالى الخمسين، يريد ان يكسب رضاء الرؤساء.

ممدوح: وكيل النيابة والمتحدث باسم السراية والوزارة.

العمدة: يقدم أى متهمين مادام هناك اتهام.

الحكمдар: جاوز الخمسين، يستقل مركزه فيما يريد.

محفوظ: عامل بوابور تلج متهم بوضع القنبلة.

عبد التواب: طالب بالازهر، متهم بوضع القنبلة.

رشوان: شاب فلاح متهم بوضع القنبلة «زوج جليلة».

فتحي: شاويش الحكمدار.

ناظر محطة السكة الحديد.

فلاحه تسأل عن موعد القطار.

الفصل الاول:

المنظر

حجرة ضابط نقطة الكوم الاخضر . مكتب خشبي قديم فوقه جوخة ممزقة جريانة وعليه دواية نحاسية ودانة مدفع وفوق الحائط صورة الملك وتحتها قصيدة للشاعر خليل مطران وفي مواجهة المسرح بعض الجنازير والقيود الحديدية معلقة وأمام المكتب كرسي خشبي ويجوار الحائط دكة خشبية وبالجانب الايمن بابين احدهما موصل إلى صالة تفتح على باب النقطة الخارجى والثانى يوصل إلى داخل النقطة حيث الاسطبل وحجرة العساكر وسلم موصل إلى سكن الصول فى الدور العلوى يرفع الستار والمسرح خال.

المشهد الثانى:

المنظر الاول:

فوق الكوم.. يظهر من بعيد شريط السكة الحديد فى المواجهة ومن الناحية اليمنى مصنع الثلج.. وإلى اليسار بالقرب من الكوم خيمة الغازية.. وفوق الكوم يجلس العمكرى صابر على قرافيصه وأمامه القنبلة مغطاه بجرنال وقد وضع فوقها «ضليله» وهو يمسك بيده قطعة من الورق المقوى ويهوى على القنبلة.

الفصل الثانى:

نفس المنظر الاول من الفصل الاول امين الخبير يجلس إلى مكتب الضابط بالنقطة وأمامه المأمور على مقعد آخر.

المشهد الثانى

المنظر:

ناحية من القرية.. جدار مهدم أمامه عامود فوقه فانوس الجاز.. شارع إلى اليمين وآخر إلى اليسار وثالث فى المواجهة.

الفصل الثالث :

المشهد الاول

المنظر:

حجرة السجن بنقطة الكوم الاخضر.. حجرة مستطيلة سقفها مرتفع وإلى اليسار باب من الخشب السميك وفي الحجرة طاقة عليها حديد ومرتفعة عن الارض حيث لا ييلقها الانسان إلا إذا تعلق في الحديد وهو على الحائط المواجه للنظارة وهو الضلع الاطول.. (على الارض برش ممزق) وبالركن خلف الباب جردل والسجن معتم نوعاً.

المشهد الثاني:

المنظر:

رصيف محطة السكة الحديد بقرية الكوم الاخضر يبدو الشريط وامامه الرصيف يرتفع عن الارض وإلى اليسار حجرة ناظر المحطة وإلى اليمين السيمافور وبجواره سلم من الحجر يصعد عليه القادمون إلى المحطة وتبدو في الخلف الحقول والاشجار والنخيل.

مما سبق نرى إلى أى حد اهتم الكاتب «سعد الدين وهبه» بالنقل الاختياري من واقع البيئة الريفية، والشخصيات من عامة الناس بلفة الحياة اليومية، ويطرح هذه الشخصيات في القرية ويتفاصيل داخلية (حجرة ضابط نقطة الكوم الاخضر - فوق الكوم الاخضر - شارع، ناحية من القرية، حجرة السجن - رصيف محطة السكة الحديد..).

ويتحدث الناقد رجاء النقاش عن المكان في هذه المسرحية فيقول:

«فالاماكن الرئيسية في فصول المسرحية الثلاثة هي:

الشارع ونقطة البوليس ومحطة القطار أما البيت الوحيد في المسرحية فهو بيت الخيش الذي تسكنه الفجرية سلمى وامها وهكذا لا يوجد بيت واحد في هذه المسرحية. والناس يقفون اما في نقطة البوليس أو على محطة القطار أو

فى الشارع وهكذا يكون الناس فى القرية القديمة اما متهمين أو راحلين مهاجرين أو ضائعين حائرين فى الشارع وهى لمسة من لمسات الصديق الفنى والاحساس العميق بالقرية.

ان المسرحية تقدم لنا قرية بدون بيوت، وناساً فى المراء^(٨).

ان هذه الاماكن ضرورية فى رصد تطور الحدث والواقع النفسى للشخصيات والسبب هنا مقصود بها الطبقة الكادحة من الفلاحين والعمال، واللى قامت ثورة (١٩٥٢) من أجلها فالصراع بين الماضى والحاضر هو الاساس لهذه المسرحية، وتفسير سلوك الشخصيات فى ضوء القوى الخالقة لها. انه يرى الماضى فى ضوء الحاضر من خلال قطاع عريض من المجتمع قبل الثورة فالصراع بين السلطة والطبقة الكادحة دائم ومستمر، ودائماً يترك «سعد الدين وهبه» الايحاء بإرهاصات الثورة وحركة المجتمع. فالقنبلة فقدت وحاول الوصول تزييفها بوضع بدلاً منها قطعة من الحديد خوفاً من العقاب وأصبحت السلطة الفاسدة فى مأزق.. والعسكرى واعى بالفساد لأنه يعلم بالحقيقة.

و «سعد الدين وهبه» يترك شخصياته تعبر عن اللحظة الواقعية المعاشة لذلك تتحدث على خشبة المسرح كما لو كانت فى الجرن.

ان هذه القنبلة التى اختفت هى الثورة التى حتما ستتفجر فى لحظة ما لقد استخدم الكاتب هذه الفكرة الرمزية فى تعرية الفساد الذى كان مسيطراً فى تلك الفترة على أجهزة الدولة.

ويتأكد ذلك على لسان «صابر» الذى يقول:

(صابر: .. بلدنا اترزعت قنابل خلاص.

وحترق.. وتجبب اللى قدام ورا، واللى ورا قدام.. البريمو حيبقى سبنسة، والسببنة حيبقى بريمو).

ان هذه القنبلة المختفية هى داخل نفوس الفلاحين واللى سوف تتفجر حتما، انها توتر دائم يندر بالخطورة فى المجتمع الفاسد.

ويتحدث الناقد د./ ابراهيم حمادة عن حتمية الثورة فى السببنة فيقول:

«ان مسرحية» «المبنسة» التى تعد العمل المسرحى الثالث لسعد الدين وهبه بعد مسرحيته «المحروسة» و «كسر البطيخ» هى تعبير عن موقفه الفكرى الثابت، فان هذا الموقف أو بالاحرى تلك الايدولوجية الملتزمة، بقيت حتى اليوم تصاحب كتابته ومواقفه الحياتية أيضاً.

فهو دائم مشغول البال والقلم بمشكلة الحكم فى مصر فما من كلمة خطها، أو عمل جاد مارسه على الصعيد الوظيفى، أو الفنى العام، الا وكانت السياسة هى الاعصاب التى تشر اليها الفعل ودوافعه، وردوده.

ففى كل مرة يعالج موضوعاً عن الفلاح المصرى أو أى عضو شعبى آخر فى الشارع المصرى الا وجعله مثلاً لقضية انسانية، يعبر بها عن وعى اجتماعى بواقع سياسى منحرف ومرتبك^(١).

ان الفنان «عبد الفتاح الببلى» استطاع ان يحقق فى هذا العرض البيئة الريفية المطلوبة وفقاً لهدف النص الدرامى والرؤية الاخراجية، وجاءت التصميمات للمناظر متطورة مع السياق الدرامى للعرض وتجسيد للجو النفسى العام.

فالمناظر الذى يبدو ثابتاً بجدرانه (حجرة ضابط، نقطة الكوم الاخضر) (حجرة السجن) يتغير مع ثباته بتغير الاضاءة ودخول وخروج الشخصيات بملابسها وحركتها.

وهذا يلعب دوراً حيوياً فى توضيح أبعاد الحدث فبالوسائل البصرية يتم اثارة الحالة العقلية والوجدانية للمتفرج.

لقد استطاع المصمم ان يعطى باللون والشكل والملمس الجدل المطلوب وان يحقق البيئة لمساعدة الممثل على المعاشة.

ويتحدث الفنان عبد الفتاح الببلى عن مفهومه لفن المناظر المسرحية فيقول:

«ان النيكور يمكن ان نعتبره الرئة الصالحة التى يجب ان يتنفس فيها النص المسرحى واى اسفاف فى تشكيل هذه الرئة يمكن ان يؤدى ذلك إلى اختناق

شامل لعملية العرض المسرحى ككل وعليه يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من اداء وأضاءة وملابس وأسلوب الاخراج بحيث يخرج العرض العام خادماً لروح النص ومضمونه الدرامى»^(١٠).

لقد جاء الجو النفسى لهذا العرض المسرحى حالة من القلق والتوتر والخوف المستمر والتصميم حقق ذلك بإتقان وجاء ليمهد الذهن والوجدان لهذه الحالة النفسية باستخدام الرماديات الملونة وذلك لاعطاء الفرصة للمخرج لتأكيد الشخصيات بملابسها وملمسها لخدمة اللحظة الدرامية بإبراز الشكل بالضوء. ويتحدث المخرج سعد أردش عن أسلوبه فى الاخراج فيقول:

«اعتبر نفسى مخرجاً مفسراً بمعنى لا أنقل الكلمة المطبوعة بالمداد على الورق، ولكنى ابحت وراء الكلمة الأشمل.

وهذه الكلمة الأشمل قد لا تكون مكتوبة على الورق، ولكن المخرج يستبطنها من بين السطور ومن محاولة اكتشاف ما كان يدور فى ذهن المؤلف فى اللحظة الاجتماعية التى صاغ فيها النص الأمر الذى يقتضى من المخرج أن يرحل أولاً إلى زمن المؤلف، ويتعمق فى تفاصيل اللحظة الاجتماعية التى قال فيها كلمته...»^(١١).

ويؤكد ذلك الناقد الرائد محمد مندور عن اخراج المسرحية فيقول:

«أبدى تقديرى وإعجابى بالطريقة التى أخرج بها سعد أردش هذه المسرحية ونحاً فيها المنحى الواقعى باعتبار أن الواقعية هى الطابع الغالب على المسرحية»^(١٢).

ان مسرحية السبينة تجسيد لمجتمع ما قبل الثورة واستبداد السلطة والقضاء التهم من أجل اختلال العدالة.

انها مأساة الطبقة الكادحة البائسة مع السلطة الفاسدة التى تعبت بمقدراتهم.

ان اسلوب النص يفرض نفسه على كافة عناصر العرض وهو المرجع الاساسى للتفسير الذى يقدمه المخرج فهو الخلاصة الفكرية للكاتب المبدع.

دكوبيرى الناموس، (١٣).

اخراج: كمال ياسين.

مناظر وملابس: عبد الفتاح الببلى.

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٣ - ١٩٦٤).

وقدمت لأول مرة على مسرح الازيكية يوم ٢٧ فبراير (١٩٦٤).

مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

الزمان: صيف عام ١٩٥١.

المكان: كويرى يوصل بين مدينة وقرية فى الدلتا.

الشخصيات:

خضره: امرأة فى الثلاثين.

خميس: شاب فى الخامسة والعشرين.

الفلاسكى: فى الستين.

النص: اسم الشهرة.

عبد الاحد: برويش.

اقتضية: فلاحه كانت متزوجة من خميس وطلقها بعد أن عاش فى البندر.

سامى: شاب فى الخامسة والعشرين.

حازم: شاب فى الخامسة والعشرين.

يوسف: شاب فى السابعة والعشرين.

ابوتور: فلاح مصرى.

جمعة: تاجر حمير مسروقة.

زهيره: فلاحه فخامة فارتيس في الرابعة والعشرين.

الام: ام مصرية قد تكون في الاربعين وان بدت في الستين.

محروس: عسكري بوليس.

على: شيخ يحكى القصص.

شخصيات أخرى: خفير . فلاحين . مخبر . عامل . مخبر سابق.

الفصل الاول: المشهد الاول

المنظر:

(كويرى الناموس.. كويرى من الاسمنت المسلح عرضه حوالى ستة أمتار يمتد عن يمين المسرح إلى يساره يقع فوق ترعة. على الجانب الايمن التربة. يظهر الشجر والظلام، على اليسار المدينة. تظهر مدخنة مصنع والبيوت العالية من بعيد وعلى شاطئ التربة جسران يمتدان عمودياً على المسرح يقع فى الجانب الايمن من الكويرى عشه تبيع بها خضرة مأكولات طعميه وفول وامامها دورة بها موائد وكراسى خشبية يتناول فيها المارون بعض المشروبات أو المأكولات الخفيفة. على الجانب الايسر كشك سجائر يملكه خميس. وقد علق على مقدمة الكشك نور فلورسنت وزين الكشك بصورة لمبد الوهاب وأخرى لمثلة من هوليود، المار على الكويرى لابد أن يمر بعشه خضرة ويكشك خميس).

الوقت مساء...

المشهد الثانى: نفس المنظر السابق الوقت بعد منتصف الليل بقليل.

الفصل الثانى: المشهد الاول:

نفس المنظر السابق الوقت فى الفجر.

المشهد الثانى:

نفس المنظر السابق الوقت منتصف الليل.

الفصل الثالث:

نفس المنظر السابق المشهد الاول.

المشهد الثانى:

المنظر الكوبرى. الوقت قبل الفجر.

ان «سعد الدين وهبه» فى هذه المسرحية استطاع ان يوظف كل العناصر لخدمة فكرته فهى تجسيد درامى لحركة المجتمع فى طريق الثورة فبالرغم من كل الظلم والتخلف هناك دائماً الامل الذى نراه فى كوبرى الناموس الذى يصل المجتمع الزراعى الاقطاعى بمجتمع التصنيع والتكنولوجيا. فالكوبرى هنا هو نقطة العبور من الماضى إلى المستقبل. واستغلال عنصر المكان كدلالات متعددة فالكوبرى يوصل بين مدينة وقرية فى الدلتا، ان الكاتب هنا يقدم حياة مصر قبل الثورة حيث أصبح أهل القرية ينتظرون الخلاص فوق هذا الكوبرى فنرى نماذج من البشر جمعهم الكوبرى إنها صورة حيه من الواقع الاجتماعى لتلك الفترة، أبناء الريف البسطاء الكادحين والشباب الوطنى، ونرى معاناة الانتظار التى عاشتها الجماهير قبل الثورة.

«خضرة» دائماً تجلس إلى جوار الكوبرى تنتظر تحقيق حلمها ويلجأ اليها الجميع لمساعدتهم فهى رمز للمطاء والخير ولمصر الخصبة فهى التى تؤوى الجميع فالكوبرى هنا يربط بين كل المواقف والشخصيات الضائمة والامل فى حياة جديدة وقد أبدع سعد الدين وهبه فى رسم الجو الدرامى لهذه الاحداث. انه جو مؤثر يندمج فيه المتلقى بعمق فامامه مجموعة كبيرة من الضعفاء الضائمين من أجل لقمة العيش وهذه الطبقة الدنيا يربطها روابط وجدانية قوية وهم فى حالة انتظار مستمرة، انها شريحة من صميم الحياة والواقع.

ويتحدث الناقد د./ على الراعى عن «كوبرى الناموس» فيقول:

«كوبرى الناموس» تعد واحده من أنضج مسرحيات سعد الدين وهبه، أظهر فيها معرفته الحميمة بالحياه فى أقاليم وأرياف مصر، وقدرته الواضحة على

ادارة حوار واقعى مقنع بين الشخصيات، وجمع بين هذا كله وبين الارتفاع درجات عن أرض الواقع، فى محاولة لاختفاء طابع شعرى شبيه بالرمزى على شخصيات المسرحية ومعناها العام». «فى كوبرى الناموس» يجمع سعد الدين وهبه اخلاطا من الشخصيات، تعيش كلها فى قاع المجتمع^(١٤).

وعن الحدث فى مسرحية «كوبرى الناموس» يقول د/ رشاد رشدى:

«فى كوبرى الناموس لا يسير الحدث فى خط مستقيم ولكنه يسير فى خط دائرى... ويسير تبعاً لذلك كل شيء فى المسرحية» «ورغم الحركة الدائرية الدائمة فالمؤلف لم يغمض عينيه عن الدراما لحظة واحدة... حضورية الحدث كأوفر ما يمكن ان تكون... والتناقض النابع فى باطن الامور دائماً موجود.. نحن هنا باختصار فى مسرح بمعنى الكلمة»^(١٥).

لقد جاء التصميم الذى ابدعه الفنان عبد الفتاح الببلى للمنظر المسرحى متوافقا مع السياق الدرامى ومحددا للبيئة الريفية التى تدور فيها الاحداث وتعيش فيها الشخصيات وهى جزء لا يتجزأ من الجو العام المشحون، ترقب وانتظار وقلق وتوتر فسعد الدين وهبه يصف جزئيات المنظر فى النص المسرحى بتفاصيل دقيقة كما لو كان يراه ويصف البيئة من وجهة نظر الشخصيات التى تنفخ فيها وهذا اتاح امكانات غير محدودة للفنان عبد الفتاح الببلى لابراز مهاراته التشكيلية.

فالمكان مفتوح لا يوحى بأى حماية أو طمأنينة، وهذا يمهّد الذهن للمتلقي للحالة النفسية المنشودة وللدلالات الدرامية وقد سيطر على المنظر الرماديّات الملونة عدا قطعة من القماش الاحمر مدلاه أمام عشة خضره كستاره أو دروه لاختفاء ما بالداخل ونلمح أيضاً درجة من اللون الاحمر فى لافته كشك سجائر خميس مما يعكس الحالة النفسية والمشاعر الجياشة لهذه الشخصيات الكادحة المترقبة للفعل الثورى وعبور الكوبرى فالبيئة جاءت متوافقة مع وجهة نظر الشخصيات التى تعيش فيها وتتأثر بها وللإضاءة فى هذا المنظر دور بارز وحيوى فى خلق المناخ وهى التى منحته شخصيته المتميزة وابرزت خشونة الملابس.

«سعد الدين وهبه» كان يؤمن بالقتال الوطنى والاستقلال والديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية وهاجم الاقطاع والاستغلال وانفعل بقضايا.. الجماهير ونادى بالاصلاح. لذلك ستبقى اعماله المسرحية تثرى الفكر والوجدان فالواقع محور عمله الفنى بحواره الممتع المتدفق والذكى فهو أحد رواد المسرح الواقعى المصرى فقد كان ضميراً لعصره ومجتمعه.

واعماله جاءت نقداً لبعض الاوضاع الاجتماعية لتلك الفترة فى اسلوبه المتميز.

فقد كان مهموماً بقضايا المجتمع لذلك ستظل اعماله من العلامات البارزة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر.

الهوامش:

- ١ - سعد الدين وهبه
«أزمة المسرح العربي»
مجلة النوحة (مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن وزارة الاعلام بدولة قطر).
يناير ١٩٨٦ العدد (١٢١) (ص ١٠٦).
- ٢ - سعد أريش.
المخرج في المسرح المعاصر (ص ٢٤٦).
عالم المعرفة - الكويت.
١٩٧٩.
- ٣ - جورج لوكاتش.
معنى الواقعية المعاصرة (ص ١٥٢).
ترجمة: أمين الميوطي.
دار المعارف بمصر.
١٩٧١.
- ٤ - د. محمد مندور.
الادب ومذاهبه (ص ٨٥).
مكتبة نهضة مصر للطباعة الثالثة.
- ٥ - سعد الدين وهبه.
«المحرسة».

- الكتاب الماسى العدد (ص ١٣٥).
الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.
١٩٦٥.
- ٦ - د. محمد منفور.
فى المسرح المصرى المعاصر (ص ٢٢٠).
دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة.
الطبعة الاولى (١٩٧١).
- ٧ - سعد الدين وهبه.
المبنيته.
الكتاب الماسى العدد (١٤٩).
الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.
١٩٦٦.
- ٨ - رجاء النقاش.
مقعد صغير أمام الستار - دراسات فى النقد المسرحى (ص ٧٦).
الهيئة المصرية للتأليف والنشر.
١٩٧١.
- ٩ - د. / ابراهيم حماده.
من حصاد الدراما والنقد (ص ١٤٧).
الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩٨٧.
- ١٠ - عبد الفتاح الببلى.
مجلة المسرح العدد (٣١) ص ٧٣.
١٩٦٦.
- ١١ - نبيل فرج.
سعد أرشد - رجل المسرح (٤٨).
دار الف للنشر.
١٩٨٥.

١٢ - د. / محمد مندور.

فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٦٥).

دار نهضة مصر للطبع والتشتر.

١٩٧١.

١٢ - سعد الدين وهبه.

«كوبرى الناموس».

الكتاب المسمى العدد (١٩٠).

الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.

١٩٦٦.

١٤ - د. / على الراعى.

المسرح فى الوطن العربى (ص ١٢٤ - ١٢٥).

عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية شهرية.

تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب.

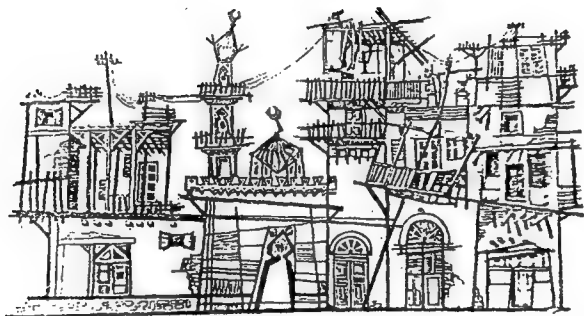
الكويت يناير (١٩٨٠).

١٥ - د. / رشاد رشدى.

المسرح العربى فى شهر (كوبرى الناموس - سعد الدين وهبه وكمال يمس).

مجلة المسرح العدد الرابع (ص ١١).

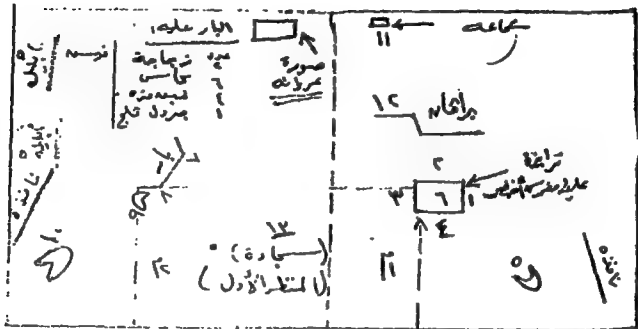
ابريل ١٩٦٤.



دکتر علی میرزا و همسر - آقامه - آقامه - آقامه

(الفصل الأول)

« المنظر الثاني » (كردكي ادار-سرميه)



المنظر الأول	١٢
المنظر الثاني	١٣
المنظر الثالث	١٤
المنظر الرابع	١٥
المنظر الخامس	١٦
المنظر السادس	١٧
المنظر السابع	١٨
المنظر الثامن	١٩
المنظر التاسع	٢٠
المنظر العاشر	٢١
المنظر الحادي عشر	٢٢
المنظر الثاني عشر	٢٣
المنظر الثالث عشر	٢٤
المنظر الرابع عشر	٢٥
المنظر الخامس عشر	٢٦
المنظر السادس عشر	٢٧
المنظر السابع عشر	٢٨
المنظر الثامن عشر	٢٩
المنظر التاسع عشر	٣٠
المنظر العشرون	٣١
المنظر الحادي والعشرون	٣٢
المنظر الثاني والعشرون	٣٣
المنظر الثالث والعشرون	٣٤
المنظر الرابع والعشرون	٣٥
المنظر الخامس والعشرون	٣٦
المنظر السادس والعشرون	٣٧
المنظر السابع والعشرون	٣٨
المنظر الثامن والعشرون	٣٩
المنظر التاسع والعشرون	٤٠
المنظر الثلاثون	٤١
المنظر الحادي والثلاثون	٤٢
المنظر الثاني والثلاثون	٤٣
المنظر الثالث والثلاثون	٤٤
المنظر الرابع والثلاثون	٤٥
المنظر الخامس والثلاثون	٤٦
المنظر السادس والثلاثون	٤٧
المنظر السابع والثلاثون	٤٨
المنظر الثامن والثلاثون	٤٩
المنظر التاسع والثلاثون	٥٠
المنظر الخمسون	٥١
المنظر الحادي والخمسون	٥٢
المنظر الثاني والخمسون	٥٣
المنظر الثالث والخمسون	٥٤
المنظر الرابع والخمسون	٥٥
المنظر الخامس والخمسون	٥٦
المنظر السادس والخمسون	٥٧
المنظر السابع والخمسون	٥٨
المنظر الثامن والخمسون	٥٩
المنظر التاسع والخمسون	٦٠
المنظر الستون	٦١
المنظر الحادي والستون	٦٢
المنظر الثاني والستون	٦٣
المنظر الثالث والستون	٦٤
المنظر الرابع والستون	٦٥
المنظر الخامس والستون	٦٦
المنظر السادس والستون	٦٧
المنظر السابع والستون	٦٨
المنظر الثامن والستون	٦٩
المنظر التاسع والستون	٧٠
المنظر السبعون	٧١
المنظر الحادي والسبعون	٧٢
المنظر الثاني والسبعون	٧٣
المنظر الثالث والسبعون	٧٤
المنظر الرابع والسبعون	٧٥
المنظر الخامس والسبعون	٧٦
المنظر السادس والسبعون	٧٧
المنظر السابع والسبعون	٧٨
المنظر الثامن والسبعون	٧٩
المنظر التاسع والسبعون	٨٠
المنظر الثمانون	٨١
المنظر الحادي والثمانون	٨٢
المنظر الثاني والثمانون	٨٣
المنظر الثالث والثمانون	٨٤
المنظر الرابع والثمانون	٨٥
المنظر الخامس والثمانون	٨٦
المنظر السادس والثمانون	٨٧
المنظر السابع والثمانون	٨٨
المنظر الثامن والثمانون	٨٩
المنظر التاسع والثمانون	٩٠
المنظر التسعون	٩١
المنظر الحادي والتسعون	٩٢
المنظر الثاني والتسعون	٩٣
المنظر الثالث والتسعون	٩٤
المنظر الرابع والتسعون	٩٥
المنظر الخامس والتسعون	٩٦
المنظر السادس والتسعون	٩٧
المنظر السابع والتسعون	٩٨
المنظر الثامن والتسعون	٩٩
المنظر التاسع والتسعون	١٠٠



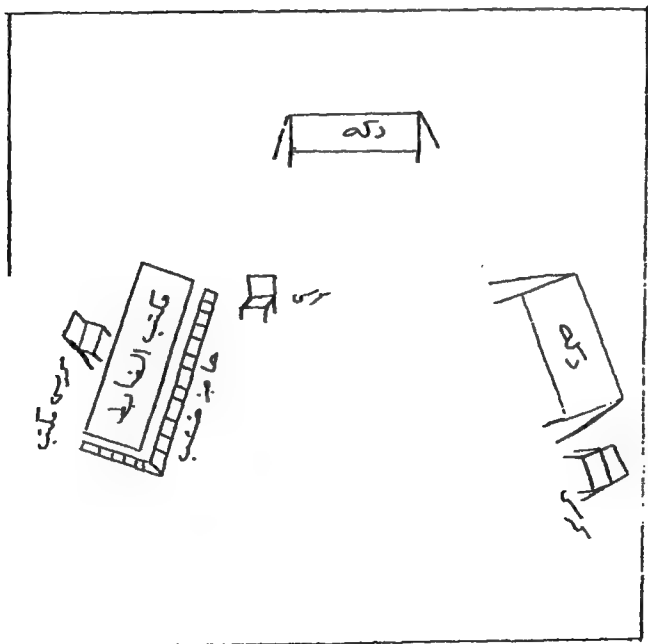
المحروسة رؤية تشكيلية / صلاح عبد الكريم



۹۱ اخروہ
 ((الفصل الثالث))

« المنظر الأول ————— »

(کروکی ادارہ سرحد)

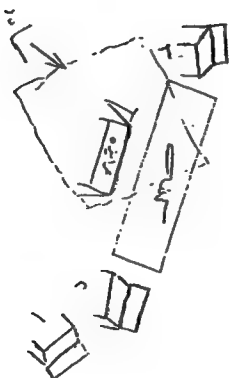
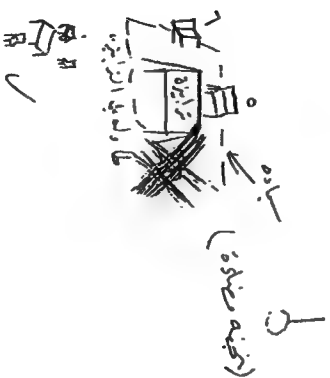


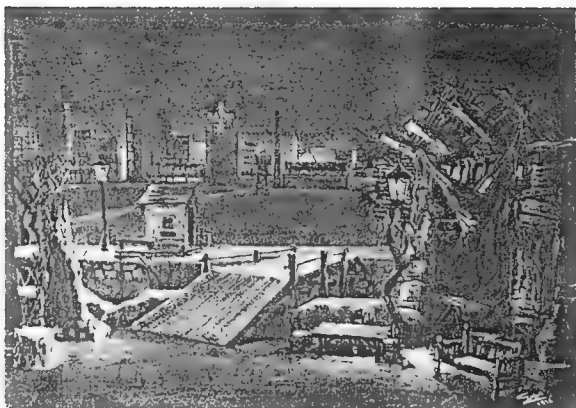
المحور الثالث

والله اعلم

المستطير الثاني

(مكرر في اداة سويك)





. تصميم منظر مسرحية كويرى الناموس . تصميم عبد الفتاح البيلى

كرم مطاوع... وتشكيل الفراغ المسرحي

المخرج كرم مطاوع.. وتشكيل الفراغ المسرحي

إن المخرج المبدع «كرم مطاوع» يتحدث عن دور الفنان المسرحي في المجتمع فيقول: «إننى ملتزم كمصري وكمواطن عادى بقضايا المجتمع والجمهور بمعنى أن الفنان يجب أن يفرق بالفعل في مشاكل عصره ويذوب فيها كي يعبر عنها بما يملك من أساليب التعبير فالفن بالضرورة تآثر والمسرح بطبيعته تآثر، على كل مايشوب الإنسان والإنسانية، ويعرقل تقدم البشرية ويهدد مصالح الجمهور، أيضا على كل مايطغى على حتمية قيادة الجمهور لنفسها وحريتها في تقرير مصيرها».

إن العلاقة الجدلية بين الأبيض والأسود والتجريد والرمز هي أسس تشكيل الفراغ المسرحي في إبداعات «كرم مطاوع» ولا بد عند وضع أى لون داخل الفراغ المسرحي أن يكون هناك دلالة درامية لذلك مع الاهتمام بلمس الخامات وتحطيم الإيهام ورفض المنظور بشكل عام داخل الفراغ المسرحي لأنه مزيف والاتجاه إلى المتفرجين عن طريق إثارة عقولهم والمزج بين خشبة المسرح وصالة

* كرم مطاوع

مجلة المسرح المبدع (٦٨) ١٩٦٩ ص ٢٣
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المتفرجين وتحقيق التماثل الجدلى بينهما، والتأكيد على وظيفة الملابس كشكل متحرك له دلالة في الفراغ.

لقد كان الفنان «كرم مطاوع» يمتلك جمالية خاصة به، ويتميز بالحس المرهف والثقافة الشاملة وكان دائم السعى إلى ابتكار المعادل المرئى لمفردات لغة الكاتب. فكان يهتم بأداء الممثل كمعادل مسرحى لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة وتنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل.

وكل حركة يقوم بها الممثل وكل إيماءة محسوبة منضبطة وتلقائية، هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام «المكان» حوله. فحركة الممثل يجب أن تخضع لقانون الموسيقى، والفراغ المسرحى بمستوياته الأفقى والرأسى يجب أن تقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسى موحد فقد كان يؤسس الصورة المرئية على الوجود الحى للممثل والتفاعل بين حركة الجسم الحى بملابسه وحركة المناظر والإضاءة. لقد كان يمتلك تصورا تشكليا فلسفيا أساسه الضوء الذى يوحى بالمناخ النفسى والحسى للصراع الدرامى وكان دائم البحث عن قيم رمزية تشكيلية تعبر بعمق عن هدفه وتسير فى الاتجاه التكتيفى لتوحيد عناصر الكلمة والموسيقيا والتشكيل فى توافق ساحر فى فراغ مكانى وزمانى فى آن واحد. ساعيا وراء القيم الجمالية والشعرية فى عالم التشكيل لإبداع الصورة المرئية المكثفة للعرض المسرحى. لقد جاءت العروض المسرحية للمخرج المبدع «كرم مطاوع» تأكيداً لفلسفة تحطيم الحائط الرابع وتأكيداً للعلاقة الحية بين الممثل والمتفرج وخلق المناخ المناسب معتمداً على الإيمائية بالمكان والزمان.

فالفراغ المسرحى بالنسبة له ليس شيئاً مجرداً ميتاً بل إنه دائماً مكان لأحداث ما، والإيقاع الفضائى بصفة عامة نلاحظ فيه التبادل المنتظم لأجزاء بارزة وأخرى غائبة ومرتفعة ومنخفضة وكبيرة الحجم وصغيرة ومضيئة ومظلمة... إلخ

فقد كان يهتم بالجو العام والديناميكية فى الحركة والتشكيل فى الفراغ المسرحى.

وسوف نتناول بشكل عام النظر إلى بعض الأعمال البارزة التي أثرت في وجدان الجماهير كمناذج لإبداعاته الإخراجية في تشكيل الفراغ المسرحي:-

١- «الفراغ» قدمت على خشبة المسرح القومي عام ١٩٦٤ تأليف «يوسف إدريس» مناظر وملابس: «صلاح كامل».

أبعاد هذه التجربة أساسها الدعوة إلى العودة للأشكال الشعبية للفرجة المصرية. وقد اعتمد المخرج «كرم مطاوع» على إلغاء المسافة بين الممثل والمتفرج أى إلغاء الحائط الرابع، والتواصل بين الممثل والجمهور، وتأكيد دور الكورس بأوضاعه التشكيلية داخل الفراغ المسرحي، ولأحدود للزمان والمكان، والاعتماد على العلاقات الجمالية التشكيلية من تقابل وتضاد وتوافق، ومرونة الحركة في التشكيلات وروح السامر المصري.

٢- «ياسين وبهية» قدمت على خشبة مسرح الجيب عام ١٩٦٤ تأليف: «نجيب سرور» مناظر وملابس: «رعوف عبد المجيد».

كان المخرج «كرم مطاوع» دائم البحث عن أشكال جديدة يصوغ فيها مادته في رؤية إخراجية تحددها تعاطفاته الوجدانية واتجاهاته الأيديولوجية وفي هذا العرض تظهر بوضوح جدلية العلاقة بين الأبيض والأسود في المناظر والملابس.

ففي هذه التجربة اختلطت عناصر الملحمة بعناصر الدراما في شكل ملحى وتميزت بتوزيع المجموعات على المسرح في أشكال دائرية، والتوزيع والحركة في هذا العمل يربطان الأداء بالشكل الدائري للعمل نفسه مع استخدام الرموز الشعبية مثل الحمام... إلخ.

لقد ترجمت لوحات «نجيب سرور» الشعرية إلى لوحات درامية واستخدمت الإضاءة المركزة في بقع ضوئية مختلفة الدرجات معبرة عن حالات الشخصيات وعن درجات شدة التوتر الصراع.

٣- «حسن ونعيمة» قدمت على خشبة مسرح الجيب عام ١٩٦٥ تأليف: «شوقي عبد الحكيم» مناظر وملابس: «رعوف عبد المجيد».

جاء هذا العرض يقرب عليه الطابع التشكيلي خاصة باستخدام الكورس كوحداث تشكيلة فى الفراغ المسرحى. وغلبة اللون الأحمر المتمثل فى بقع الدم التى تلتطخ كل مكان على الأرض وعلى الجدران وعلى السلالم وعلى ملابس الممثلين لتأكيد ذبح الحبيبين.

٤- «شهر زاد» قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٦٦ تأليف: «توفيق الحكيم» مناظر وملابس: «رعوف عبد المجيد»

جاءت الوحدات التشكيلية التى كونت المناخ العام للعرض، هى العين والقضبان وهى وحدات ترمز إلى تيمات النص فهناك العين الكبيرة المرسومة فى عمق الفراغ المسرحى والتى ترمز إلى رغبة «شهر يار» فى المعرفة، وهناك القرص الدائرى الذى يرمز إلى دورة الحياة التى لامفر منها، وهناك القضبان التى ترمز إلى السجن الذى يعتقد «شهر يار» أنه يعيش فيه.

٥ - «ليلة مصرع جيفارا» قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٦٨ تأليف: «ميخائيل رومان» مناظر وملابس: «عبد المنعم كران»

إن هذه المسرحية تروى قصة العالم الثالث مع الاستعمار متمثلة فى الاستعمار الأمريكى والصهيونى ويرجع أصلهم إلى النازية وجاءت الرؤية الإخراجية مع الرؤية التشكيلية لتؤكد ذلك وتبرز قضية الصراع بين الاستعمار فى كل مكان وأبناء الأرض.

وجاءت ملابس الشخصية الرئيسية فى هذا العرض «جليسمها» كلها باللون الأسود ويرتدى قلائد ثلاث ترمز الأولى للدولار الأمريكى، والثانية لنجمة إسرائيل، والثالثة للصليب النازى المعكوف.

هذا إلى جانب ارتدائه لقفاز أبيض فى يديه لإخفاء جرائمه. وفى هذا العرض جاءت الملابس كلها باللون الأسود وتميز الثوبين بأوشحة حمراء بلون الدم ولون الثورة.

وفى عمق الفراغ المسرحى نرى شاشات العرض السينمائى وأمامها زرعت الحراب تحمل الخوذات التى تعلوها شارات الصليب المعكوف فى أرضية المسرح

وانتشرت الحبال المتدلّية كالمشائق وجاء المناخ العام مع إيقاع ضربات لموسيقا الجاز العنيفة لمجتمع يتحكم فيه عقار الهلوسة والجنون وبين دقات الطبول الإفريقية والنغمات الشعبية المصرية وبين الانتصار والانهازم والتغاذل.

ولتأكيد الترابط بين الصالة وخشبة المسرح مدّ لسان من خشبة المسرح إلى منتصف الصالة وسط المتفرجين ليصبحوا طرفاً من أطراف الصراع، و«جليسها» يتحد في المتفرجين.

وقد استخدمت السينما كمؤثر بصري وثائقى لتوضيح المعانى والتركيز على الحوار وتأكيد الأحداث وعلى هذه الشاشات رأينا أيضاً الحضارة الإنسانية وقدرتها على الحب والإبداع متمثلة فى اللوحات الفنية، ورأينا سقوط الحضارة متمثلة فى صور الرقص الهيستيرى وفى الإدمان والجنس، وأيضاً رأينا الأطفال يذبحون ويحرقون بالنار فى الأرض المحتلة وفى الكونفو وفيتنام والشهداء يتساقطون فى كل مكان.

٦- «النسر الأحمر» قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٧٥ تأليف: «عبد الرحمن الشرقاوى» مناظر وملابس: «سكينة محمد على».

إن هذا العرض اعتمد على القرص الدوار لتغيير المناظر وذلك لتمدها وجاءت الرؤية الإخراجية بأسلوب شاعرى تميز به المخرج «كرم مطاوع» مع رسم الحركة التى تتناسب مع الإيقاع العام للعرض والاهتمام بالجماليات الشكلية فى تشكيل المجموعات والتكوين العام للصورة المرئية التى جاءت لتعادل الكلمة المنطوقة.

كما أن الاضاءة كانت من أهم عناصر هذا العرض فاستخدمت الألوان الدافئة والباردة حسب متطلبات الموقف الدرامى مع تبادل الاضاءة والإظلام، والعروض السينمائية ومشاهد خيال الظل فى بساطة ورمزية تؤكد مناظر المسرحية التجريدية ذات الخطوط البسيطة.

٧- «روض الفرج» قدمت على خشبة مسرح محمد فريد عام ١٩٨٢ تأليف: «سمير سرحان» مناظر وملابس: «فتحى فؤاد».

جاءت الرؤية الإخراجية والتشكيلية بدلالاتها الرمزية لتلعب دورا بارزا في هذا العرض وتشير إلى جو المؤامرات والخيانة.

٨ - مسرحية «ديوان البقر» قدمت على خشبة مسرح الهناجر عام ١٩٩٤ تأليف: «أبو العلا السلاّموني» مناظر وملابس: محمود مبروك.

ويقول المخرج «كرم مطاوع» عن هذه التجربة في كتيب العرض:-

«أكثر من هدف وراء هذه التجربة: محاولة لاقتحام شكل جديد لمسرح اليوم الذى ننتهمه بالتخلف عن إيقاع العصر وتحقيق مطمح للشباب بانصهاره فى بوتقة ورشة عمل فنية على أسس علمية... وليس استجابة لمنطق إعطاء فرصة للشباب الذى لو طبق عشوائيا أو عاطفيا نكون قد ضللتناهم فى متاهة التجربة دون أسس علمية حقيقية والهدف الأخطر هو تحقيق دور متميز فعال للفن والثقافة فى مواجهة تيار من التخلف والتطرف فى مجالات شتى يدعو إلى «تبقير» الإنسان بإلغاء دور العقل والعلم والوجدان المتوهج بالإبداع الذى وهبه الله للإنسان.

هذه التجربة هى محاولة مخلصية وإيجابية فى اطار الحملة القومية الرامية للبناء والحب والعطاء وخدمة للقيم الروحية والتنمية الاجتماعية بمعناها الشامل.

لقد جاءت هذه التجربة لتؤكد دور المخرجين الرواد فى إقامة ورشة عمل على أسس علمية للهواة من الشباب فجاء هذا العرض المتميز بجماليات التعبير الحركى بتشكيلاته والإيقاع السريع للعرض فى مجمله وتنظيم الانفعالات فى الأداء التمثيلى بتدفق الحيوية والحركة وتميز هذا العرض فى عناصره التشكيلية واختيار خامة البلاستيك الشفاف لتتيح الرؤية من الجهتين فى خشبة مسرح الهناجر. كما أنها تؤكد قيمة الحواجز بين الملك ونورهان ابنة الوزير ونلاحظ أيضا ارتداء جموع الشعب أقمعة الأبقار، وارتدائهم أغطية الرأس ذات الجداول الكثيفة المرسلّة واللونة التى توحى بالبداية الإفريقية. لقد كان المخرج المبدع «كرم مطاوع» ملتزماً بقضايا مجتمعه فى إبداعاته المسرحية حاد الطباع ودائم

التيقظ ويجمع في يده وعقله كل صغيرة وكبيرة تحت إدارته في العمل المسرحي
فكان الشموخ والكبرياء طابعاً مميزاً لشخصيته...

**ديناميكية تشكيل الفراغ في مسرحية
(روض الفرج) والإبداع التشكيلي
للفنّان «فتحى فؤاد»**

قدمت مسرحية روض الفرج تأليف/ سمير سرحان وإخراج/ كرم مطاوع على خشبة مسرح «محمد فريد» في الموسم المسرحي ٨١ - ١٩٨٢ أن هذه المسرحية تدور أحداثها حول «زبيدة» ابنة أحد شعراء الحانات في «روض الفرج» ذلك الحى الذى كان مزدهما بالملاهى والحانات خلال ثلاثينات هذا القرن.

وعاشت «زبيدة» تحلم بالانتقام لوالدها الذى قتل أمام أعينها وهو يدافع عنها ضد اعتداء أحد الجنود الانجليزى الذى حاول اغتصابها.

وتتعرف «زبيدة» على أحد الشباب وهو «يوسف» الذى تبناه عزيز باشا رئيس الوزراء وهو صغير وتتشأ بينهما قصة حب وتعلم من «يوسف» أنه أحد الذين يقاومون جنود الاحتلال الانجليزى بالاغتيالات، وتساعد «زبيدة» حبيبها «يوسف» وأصدقاءه فى اغتيال كولونيل انجليزى جاء إلى الحانة، ويقبض على الجميع ويتضح لنا أن عزيز باشا عميل للاستعمار الذى يأمر باحضار زبيدة إلى قصره ويرسل باقى المقبوض عليهم إلى أحد السجون بما فيهم «يوسف». ونتيجة لضغوط الباشا تقبل «زبيدة» الزواج من عزيز باشا بشرط الافراج عن «يوسف».

ويعود «يوسف» إلى بيت عزيز باشا فيجد حبيبته وقد أصبحت زوجة للرجل الذى تبناه، وتحاول «زبيدة» أن تقنع «يوسف» بأنها فعلت ذلك لإنقاذه وحبها له، ويرفض «يوسف» هذا الحب الملوث.

وتنتهى المسرحية بعد أن تكشف عن مدى الانتحاط الخلقى فى تلك الفترة وحكم عملاء الاستعمار بالفساد والمؤمرات.

ويعكس هذا العرض المسرحى التعبير عن أحداث سياسية معاصرة وسلبيات الانتقاع الاقصادى.

رغم أن النص تدور أحداثه فى الماضى القريب.

انه عرض شامل بكل العناصر المسرحية تمثيل - غناء - رقص - تشكيل وجاءت الرؤية التشكيلية لهذا العرض قائمة على تشكيل الفراغ المسرحى من مستويين لتحقيق الديناميكية والجدلية الدائمة

بين المستوى الأسفل الممثل فى حانه فى روض الفرج... موائد عليها عمد وأفندية بطرايش من الطبقة البورجوازية يمسكون المنشآت وفى العمق فى الخلفية مستوى يدار عليه التمثيل والاسكتشات المضحكة التى تقدمها الحانة لزيائنها.

والمستوى الأعلى قصر «عزيز» باشا

وهذه الرؤية التشكيلية جاءت فى تكوين عام للمستويين بلا ستار أمامى لخشبة المسرح لتعبر عن حالة الاضطراب والتوتر المستمر.

وأصبحت المنصة منصتين مستغلا الفراغ المسرحى، والسلم فى يمين المنظر جاء للربط بين الأسفل والأعلى صعودا وهبوطا.

وأحاط المصمم واجهة خشبة المسرح بإطار معدنى اللون يمثل صفحات متناثرة وكأنها صفحات كتاب تناثرت أوراقه وهذا العرض هو صفحة من هذه الصفحات.

أما الخلفية العامة للفراغ المسرحى فتم تشكيلها بشباك متدلية ومعلقة وكأنها خيوط عنكبوتية ذات دلالة رمزية لهذا الجو المتشابك الخطوط والمؤامرات، ولتأكيد تلك العلاقة بين المستوى الأعلى «قصر عزيز باشا» والمستوى الأسفل «الحانة» حياة عامة الشعب وتأكيد لجدلية العلاقة الطبقيّة التى أبرزتها الرؤية التشكيلية ببراعة، وحققت لهذا العرض تكامل الصورة المرئية والعلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية فى علاقة جدلية ديناميكية مستمرة.

وتعد هذه الرؤية التشكيلية من أهم أعمال الفنان «فتحى فؤاد» (١٩٤٤ - ١٩٨٣) فى التصميم المسرحى.

والفنان فتحى فؤاد حاصل على بكالوريوس المناظر والملابس المسرحية من معهد الفنون المسرحية عام ١٩٦٦ .

ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا عام ١٩٧٢ .

وسافر إلى المجر عام ١٩٧٥ للحصول على الدكتوراة فى الفنون من اكااديمية العلوم المجرية وحصل عليها عام ١٩٨٠ .

هذا إلى جانب دراسته لفن الإضاءة المسرحية ودراسته لتنفيذ المناظر فى الورشة المركزية ببودابست عام ١٩٧٥ .

وبالرغم من أن الفنان الدكتور فتحى فؤاد من أبرز فنانى الديكور المسرحى فى مصر إلا أن هذا التخصص الدقيق لم يشغله عن ممارسة هوايته وحبه لفن التصوير الزيتى.

وللفنان فتحى فؤاد معارض خاصة فى التصوير الزيتى وعرضت أعماله فى لندن - باريس - روما - العراق - الكويت - لبنان - القاهرة والمجر وحصل على جائزة أولى فى التصوير - اليوبيل الذهبى - صالون القاهرة ١٩٧٢ .

وعن أعماله التشكيلية كتب الفنان أبو خليل لطفى فى الكتيب الذى أعده المعهد العالى للفنون المسرحية بعد وفاته فيقول:-

(يعتبر انتاج الفنان الراحل فتحى فؤاد فى فن التصوير الزيتى من الأعمال المتميزة ذات الشخصية المنفردة نظرا للشفافية التى تشع منها والتي كانت من سمات شخصية الفنان الراحل ورغم أن أسلوب الفنان يعتبر من الأساليب الحديثة إلا أنه يحمل فى ثناياه ثروة كبيرة من التراث المصرى متمثلة فى الرموز الساحرة المستوحاة بمهارة من مراحل الفنون القديمة المصرية والقبطية والاسلامية والشعبية.

ويتميز أسلوب الأداء بالتدفق الشاعرى والبعد عن التكلف فى التقنية وسلاسة وضع اللون على صدر اللوحة بحيث يشعر المشاهد بانصهار العقل مع

اليد مع الفرشاه واللون فى وقت واحد وهذا هو سر شاعرية وصدق أعمال الفنان الراحل فتحنى فؤاد ذات النشاط الاشعاعى المتدفق)

وعن إحدى لوحاته (فتاح حزن) كتب الناقد صبحى الشارونى فى كتالوج المعرض الخاص الثالث للفنان فتحنى فؤاد الذى أقيم بالمركز الثقافى الإسبانى بالقاهرة فى الفترة من ٢٥ مارس - ٥ أبريل ١٩٨٢ فىقول:-

(لوحة فتحنى فؤاد تتضمن نجاحا كاملا فى تحقيق منطق تشكلى متكامل ومعاصر، وله مذاقه المحلى أيضا. واللوحة تقدم على أرضية يسودها اللون الأبيض. وفيها ثراء الملمس - عناصر رسمت بمنطق فطرى ساذج عصافير وورده، وطفلة تشبه (خيال المآته) عيونها فيها زعر وفزع، رغم الخطوط البسيطة التى رسمت بها والألوان الهامسة التى تكسوها شفافية. ثم التكوين المحكم والملى بالحيوية والمشحون بالتعبير.

كل هذا حقق للوحة (فتاح حزن) قيما جمالية وفنية متميزة ويجعل لها طريقا خاصا ومتكاملا.

لقد نجح الفنان فى التوفيق بين فطريه الرسم وبساطته من ناحية والقيم التصويرية وخبرة التلوين والمعالجة للسطوح من ناحية أخرى.

لقد حقق الإحساس بالعمق أو البعد الثالث عن طريق توزيع العناصر المسطحة على لوحته وحقق التوازن عن طريق تصميم هندسى تسوده الخطوط الرأسية والأفقية، ولم يلجأ إلى الخطوط المائلة إلا فى أضيق الحدود.

لهذا تمثل هذه اللوحة علامة من علامات التصوير المصرى الحديث)

ومنذ عودته إلى أرض الوطن عام ١٩٨٠ شغل وظيفة أستاذ مساعد لتكنولوجيا الخامات المسرحية بالمعهد العالى للفنون المسرحية - أكاديمية الفنون حتى وفاته فى ١٩٨٢/٤/٢٠.

وتتميز أعمال الفنان فتحنى فؤاد بالمصرية مع بساطة فى التشكيل. ووضوح الأسلوب فئرى فى لوحاته عصافير وورود ووحدات زخرفية شعبية وهى العناصر الأساسية فى أعماله فى التصوير الزيتى.

فالتبسيط فى الأشكال والانطباعات المختلفة للوجوه والشخصيات التى يمكن أن نراها فى المقاهى البلدية بالجمالية والحسين والقاهرة القديمة والأسواق والموالد والتجمعات الشعبية فى مصر مع شفافية رقيقة فى المعالجة.

وقد قدم فى آخر معارضه بالمركز الثقافى الأسبانى ١٧ لوحة من إنتاجه منذ عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٥.

فى الفترة من (٢٥ مارس - ٥ ابريل ١٩٨٢) تتراوح مساحاتها ما بين ١م X ١م، ٥٠ X ٥٠ سم فهو عاشق المساحة المربعة التى لها مميزات استقرارية وتكاملية لأن المساحة المربعة أضلاعها متساوية وزواياها قائمة.

فالفنان فتحى فؤاد فى معرضه الأخير يعكس الكثير من القضايا فى بساطة شديدة بمفردات حياتية فنلمح بساطة الأطفال فى أشكاله هذا إلى جانب خبرته الكبيرة فى الملمس واختياره لموضوعات الحياة التى تحوى فى داخلها درامية الحياة.

فهو مصور مرتبط بتراب مصر الحبيبة التى نعيشها ولذلك لم يتخل عن الموضوعات ذات الأبعاد الاجتماعية «الزحام» . وجوه من حارة بالقلمة - السويس ٦٧ - ايقاعات شرقية - فناء حزن - هروب . إنها رؤية فنان صادق لمصر المعاصرة.

إنه شخصية متميزة فى التشكيل من خلال أسلوب معاصر يعكس فهمه الشديد للمدارس الفنية التشكيلية المختلفة وخاصة للتراث المصرى القديم والقبلى والإسلامى.

إننا نرى فى أعماله شحنة قوية تعبيرية وبموضوعية يحاول أن يثير تفكيراً بمفردات لوحاته المتنوعة المتناثرة داخل جدار اللوحة. ان مراشبة الفنان وعينه الفاحصة لمختلف الأزقة والحارات هى فى اعتقادى التى أوحى له بهذا الثراء فى التشكيل.

وأهم مايميز أعماله هو السطح المنبسط الثرى فى ملمسه والتكرار للموتيفه الحاملة للمضمون.

أما الألوان فهي تتماوج في الخلفيات والملابس والوجوه بشفافية رقيقة وفي أغلب الأحيان نرى ضبابية غير واضحة فلوحاته يسودها اللون الأبيض. ويظهر بوضوح تأثره بالفنون القبطية والإسلامية فنرى الوجوه تقترب من وجوه الأيقونات في الأديرة القديمة هذا إلى اعتماده في بناء لوحاته على وحدات من الزخارف الإسلامية التي كثيرا ما نراها في الأحياء الشعبية والتوازن في أعماله يعتمد على دقة هندسية في البناء المعتمد على الخطوط الأفقية والرأسية التي تحدث انفعالا خاصا وتضمنينات عاطفية مختلفة ففي بعض الأحيان تعطى الإحساس بالاستكانة والهدوء والارتغاء وأحيانا أخرى تعطى الإحساس بالحياة والطموح والتبل والعظمة والسمو.

إنه كان دائم البحث عن التكامل بين الرؤية الحسية والرؤية العقلية. من خلال تعبيرية تهدف التعبير عن الأفكار والمواقف وتختلف السطوح اختلافا كبيرا فمنها اللين والخشن والتاعم والدافئ والبارد.

أننا نلمح ذكريات طفولته في لوحاته أننا نحس في أعماله بأنه يحمل في أعماقه قلب شاعر.

بالتقائية في التعبير عن عالمه الخاص في بساطة والبحث الدائم عن الشكل ودراسته للملامس والسطوح.

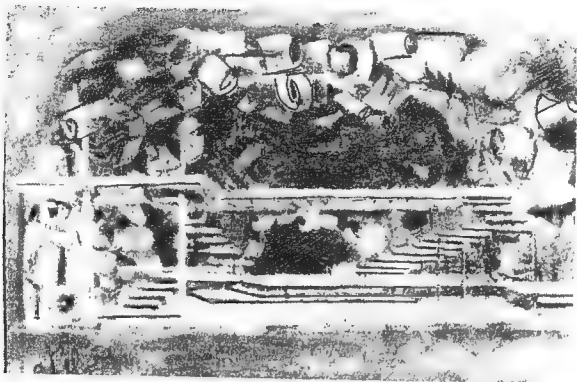
ونرى في وجوه لوحاته أنها مرسومة في ضبابية وعلى المشاهد أن يستكمل الملامح فيجهد ذهنه لتخليها من أجل أن يؤكد.

ونرى أن معالجته للملمس السطح يتم كما لو كانت جدارية من الجداريات القديمة الفنية السطح.

إن أعماله بشكل عام تحوى في داخلها وجوها كثيرة لرجال ونساء وأطفال ويقفون على مسافات متفاوتة في فراغ اللوحة كما لو كانوا شهود اثبات في قضية مجتمعهم ووجودهم. وأما أن نحس بها صامتا أو أنها تهمس لنا في حياة شديد بمأساتها وأنها تتادينا لمساعدتها على اجتياز محنتها، إنها ضمير الفنان الذي سوف يستمر حيا في عالمنا بأعماله المتدفقة الإحساس التي تعد محاولات من أجل تحقيق الأصالة والمعاصرة.



الفنان / فتحى فؤاد (١٩٨٣ - ١٩٤٤)



• روض الفرج - رؤية تشكيلية / فتحى فؤاد ١٩٨٢

«مدينة الأحلام» وتآلف عناصر التشكيل

- عن قصيدة للشاعر فؤاد قاعود
 - اشعار أحمد عبد المعطي حجازي
 - موسيقي عواطف عبد الكريم
 - سيناريو وعرائس واخراج ناجي شاکر
- قدم هذا العرض في أوائل عام ١٩٦٤ على خشبة مسرح القاهرة للعرائس

فى أوائل عام ١٩٦٤ بدأ مسرح القاهرة للمرائس فى تقديم المسرح الاسود
فقدم برنامج: (مدينة الاحلام) - (منوعات غنائية).

وقد حازت «مدينة الاحلام على اعجاب النقاد وذلك فى جولة مسرح القاهرة
للمرائس بدول أوروبا الشرقية واعتبروها من أعمال المسرح الاسود العالمية.

فى جريدة (فتشترنيك . براتسلافا، تشيكوسلوفاكيا) كتب (ان الفنانين
القادمين من القاهرة، يدفعوننا إلى التفكير فى استحياء فنوننا وتقاليدينا
الشعبية) (١)

وفى جريدة شنتيا الرومانية كتبت الناقدة «مرجريتا نيكونسكو» عن عرض
«مدينة الاحلام» فقالت: (التصميم والألوان برغم احتفاظهما بالخطوط الحديثة
لاتتسى الفن الفولكلورى المصرى مما يعطى العرض بريقا خاصا، ويجعله دافئا
مأساويا) (٢)

وفى مجلة المسرح البلغارى كتبت الناقدة «رانيا جوروفا» تقول (مضمون
برنامج «مدينة الاحلام» يهاجم العبودية والاستغلال والسيناريو والافراج
يمرضان برشاقة وبرقة قصة النساج الذى يقع تحت سلطة المال، من خلال
عرائس بسيطة وباستخدام الأسلوب الرمزى الذى يعمق ويعمم الفكرة) (٣)

١، ٢، ٣ برنامج مسرح القاهرة للمرائس

مدينة الاحلام موسم (٦٤ - ١٩٦٥)

ان برنامج «مدينة الاحلام» عن قصيدة للشاعر (فؤاد قاعود) وأشعار (أحمد عبد المعطى حجازى) وموسيقى (عواطف عبد الكريم) سيناريو وعرائس وإخراج الفنان المبدع (ناجى شاكى) الذى يرجع إليه الفضل الأول فى تقديم هذا العمل الرائد فى هذا المجال فى مصر ويتحدث الفنان (ناجى شاكى) عن هذا العرض فيقول:

(ربما لاحظنا أننا أمام عمل غريب فى شكله وأسلوبه ومرجع هذا إلى أن الفن التشكيلى هنا قد أصبح الأداة الأساسية فى التعبير على خشبة المسرح، بعد أن تمودنا أن نراه فقط فى المعارض الفنية وفى بعض الاستخدامات العامة كالصحافة والكتاب والإعلان.

وكانت من نتيجة الاستخدام الديناميكي لعناصر الفن التشكيلى من خط ومساحة وشكل ولون وملص أن أصبح من الممكن تحقيق قدرات تعبيرية لا نهائية تتيح استخدام الرمز فى أعلى مستوياته. وبذلك تحققت لفن العرائس القيم التشكيلية والشعرية التى تدخل به إلى نطاق فن الباليه بالاضافة إلى قيمته كوسيلة نقد اجتماعى^(١)

والفنان ناجى شاكى من مواليد ١٩٢٢ وتخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم الفنون الزخرفية عام ١٩٥٧ ودرس بالمانيا الغربية بكلية الفنون التطبيقية قسم العرائس لمدة عامين (١٩٦١ - ١٩٦٢) واشترك فى انشاء مسرح القاهرة للعرائس وكذلك فى تصميم وإخراج العديد من المسرحيات منها:

■ العرض الأول (الشاطر حمن) ١٠ مارس (١٩٥٩) صمم العرائس والمناظر وقدم على مسرح معهد الموسيقى العربية.

■ حصل على الجائزة الثانية عن تصميم العرائس لوبريت (الليلة الكبيرة) فى مهرجان بوخارست الدولى عام (١٩٦١).

■ قام بتصميم عرائس (حمار شهاب الدين) (١٩٦٢)

■ سافر فى بعثة إلى ايطاليا لمدة ثلاث سنوات ودرس بأكاديمية روما (١٩٦٨ - ١٩٧٠).

■ حصل على جائزة الدولة عن تصميم ديكور وأزياء فيلم شفيقة ومتولى (١٩٧٧).

■ يعمل حالياً أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

ان عرض «مدينة الأحلام» رحلة نشارك فيها الرسام آماله وأفكاره وأحلامه في مجتمع الرفاهية الخالي من الاستغلال.

ويحرر الرسام في حلمه، شخصية النساج التي تصورها إحدى لوحاته، ويبدأ النساج في العمل بحماس ويتحول عمله إلى انتاج غزير من النسيج الرائع الجميل.

إلا أن هذا الكم الهائل من الانتاج يتحول إلى جنبيات ذهبية تتضخم دون اعتبار لحق النساج الذي أوجدها بعمله المستمر الشاق. وتحرمه هذه الجنبيات الذهبية من خيرات الحياة ومن كل ماهو جميل من أزهار وطيور حتى سنابل القمح التي تمثل خبز الحياة بالنسبة له.

وتستمر الجنبيات الذهبية في الضغط على النساج ودفعه إلى مزيد من الانتاج، فتتخطم ذراعاه ويتدخل الرسام ليعوضه عن ذراعه بجناحين يحلق بهما إلى عالم جديد يخفى منه الاستغلال، ولكن النساج نتيجة للمعاناة التي عايشها، أخذ يتمتع بخيرات المجتمع الجديد دون أن يعمل، فانهار حلم الرسام. إلا أن الرسام لا ييأس ويبدأ العمل من جديد قائلاً:

(حلمت وعدت.. وقد هرب الحلم مني)

ولم يبق غير الخداع

تسرب خيط الشماع وعدت إلى الحلقة الضيقة ولكنى حسبي أن بقيت لى ذراعى ساكمر قيدي بها وأبنى حياة الفد المشرقة).

في هذا العرض استخدم الفنان (ناجي شاكر) تقنيه عالية المستوى اعتمدت على الستائر الضوئية الموضوعة على مستويات مختلفة وتخترقها الأشكال لتجسد لنا هذا العرض الراقى في كل شئ.

ويتحدث الناقد (اليكويويوفتش) في جريدة (رومانيا الحرة) عن هذا العرض فيقول:

(الديكورات والمرايس لاتقوم فقط بالمساهمة فى التعبير ولكنها أيضا توحى بحالة نفسية وعقلية خاصة كما نرى فى مدينة الأحلام حيث تغطى بشاء غير محدود فى اللون. لقد قابل الجمهور لحظات من الضوء والشكل بالتصفيق فهذه الاشكال جعلت من السهل فهم النسيج الشعري للبرنامج)^(١)

ان خشبة المسرح الاسود تعتمد على الفراغ المظلم الذى يوحى للمشاهد بمكان مطلق لا محدود تتحرك داخله وحدات أو عرائس ملونة بالألوان الفسفرورية التى تتوهج تحت ضوء الأشعة فوق البنفسجية.

وتتكون الأشكال بتآلف عناصر التشكيل وهى الخطوط والأسطح والأجسام والفراغ واللون والضوء.

ان السحر فى مسرح العرائس الاسود ناتج من الحركة التى تدب فى كل شئ داخل الفراغ المظلم اللامحدود. أن كل شئ يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامى بداية من العناصر النباتية والكائنات الحية والعناصر الرمزية إلى الحيوانات الخرافية والطيور الأسطورية وكل ماهو خارق للطبيعة.

ونظرا لأن خيال الانسان غير محدود فان خير وسيلة لاشباعه هو المسرح الأسود التشكىلى وبهذا يحطم الانسان كل الحدود التى تحد خياله وتمنعه من الانطلاق.

وطبقا لنظرية الجشالت التى تعنى بالشكل العام فاننا عند مشاهدتنا لمروض المسرح الأسود فاننا لانستطيع أن نصف العرض وصفا تاما بالحديث عما فيه من خطوط ومساحات وكتل وألوان، أى وصف أجزاءه ولكننا نشرحه كما رأينا كلا لايتجزأ له صورته الخاصة ووحدته، فالذى أدركناه عند المشاهدة والذى نحاول أن نصفه هو صورته الكلية.

وفى الإمكان للممثل لاعب المرائس ان يرتدى على ملابسه السوداء بعض العناصر الملونة بالألوان الفسفرورية. كما أنه فى الإمكان أن تظهر أجزاء من

١ - برنامج القاهرة للمرائس «مدينة الأحلام» موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)

العروسة كما لو كانت منفصلة عن باقى جسم العروسة عندما تلون بعض هذه الأجزاء الملونة بمساحات سوداء والعروسة فى فراغ المسرح الأسود تتخذ حركتها بحرية كالطيران فى الفراغ والانفصال والاتصال، كأجزاء والظهور والاختفاء. وذلك بالانسحاب من العناصر الضوئى أو الدخول إليه، وأحيانا تلون العناصر من أحد وجهيها والناحية الأخرى تكون سوداء ففى حالة الاستدارة تختفى هذه العناصر فجأة وبالعكس.

ويتحدث الاستاذ الدكتور/ محمد حامد عن المسرح الأسود فيقول:

(الأشعة فوق البنفسجية شائعة الاستخدام فى المسارح فهناك مواد معينة ذات خاصية فلورسكية تتوهج توهجا ساطعا عندما تضاء بالأشعة فوق البنفسجية. وهى فى عملها هذا تحول بعضا من طاقة الموجات فوق البنفسجية عالية التردد غير المرئية، إلى ضوء منظور دى تردد أقل.

وان الملابس والمناظر المطلية بمثل هذه المواد الفلورسكية لتتألقا ساطعا بتعرضها للأشعة فوق البنفسجية، فإذا استخدم مصباح ينتج للأشعة فوق البنفسجية فقط لاشئ سواها من الضوء المنظور أمكن جعل الملابس والمناظر تتألقا ساطعا وضاء على المسرح فى الظلام)^{١٠}

والممثل فى مسرح العرائس الأسود يتميز بالرونة العضوية التى تحقق الضمان لحركة الأشياء فى ايقاع عام بدون أى زيادة أو تأخير للحفاظ على الشكل ودقته تحت الأضاءة فوق البنفسجية. وعن طريق عناصر التشكيل وحركتها المستمرة تتشكل الصورة المرئية للعرض الذى ينبع من التركيبية الدرامية المطروحة، فى اجتماع التشكيلات أو توزيعها عن طريق الانتشار أو الاختفاء أو الظهور يتشكل المكان بصورة تدريجية فى أحد المناطق على خشبة المسرح فى الفراغ اللا محدود ويمكن أيضا تدريجيا ظهور تشكيل آخر فى مكان آخر داخل الفراغ أو يتم الاختفاء بسرعة خاطفة.

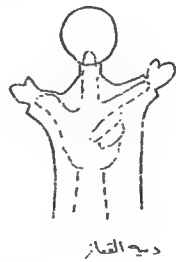
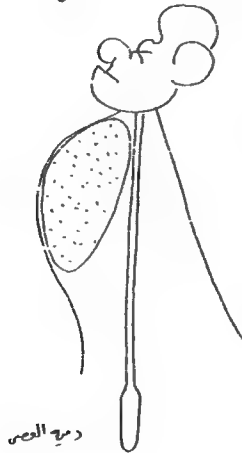
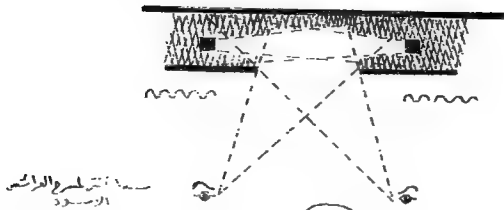
ولمسرح العرائس الأسود تأثير درامى ناتج من طبيعة هذا النوع الذى يرتبط بعالم الأحلام المطلق فى جو ساحر يخاطب عين المتفرج بلغة الخطوط

١ - الاستاذ الدكتور محمد حامد الاضاءة المسرحية ص ٣٠٥ جامعة بغداد - مطبعة الشعب ١٩٧٥

والتشكيلات والايحاءات ومرتبطة أيضا بنص درامى واضح الفكرة وأحيانا يكون خالى من الحوار معتمدا على الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتشكيلات المرئية فى وحدة عضوية.

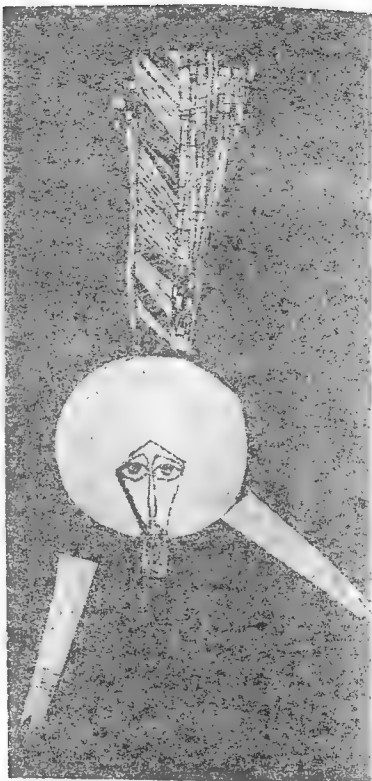
المراجع:

- ١ - برنامج مسرح القاهرة للمرائس
مدينة الأحلام موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)
- ٢ - رشدى صالح
المسرحيات
عرض لقنون المسرح فى سبعة مواسم
الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤
- ٣ - مختار السويفى
خيال الظل والمرائس فى العالم
دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧
- ٤ - روبرت جيلام سكوت
أسس التصميم
دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ١٩٦٨
- ٥ - الأستاذ الدكتور محمد حامد
الاضافة المسرحية
جامعة بغداد - مطبعة الشعب ١٩٧٥



دمج العنق

دمج القنار



. مدينة الأحلام . رؤية تشكيلية / ناجي شاکر



. مدينة الأعلام . رؤية تشكيلية / ناجي شاكر

الصورة المرئية في أشكال الفرجة الشعبية

لاشك في أن قضية الأصالة والمعاصرة قد أخذت أهمية كبرى في أعمال كثير من الباحثين والمبدعين المصريين المعاصرين.

وموضوعنا هذا يحتم علينا دراسة أشكال الفرجة الشعبية من الناحية التشكيلية؛ لأن أشكال الفرجة الشعبية تتفاعل مع حركة المجتمع، وتتكون من خلال الممارسة الاجتماعية، كما أنها تكثيف فني للأفكار والمشاعر والعواطف والأمزجة الاجتماعية لعصرها، وانعكاس للحالة الواقعية للمجتمع.

ويتحدث الدكتور عبد الحميد يونس عن أشكال الفرجة الشعبية فيقول: إننا في مصر بنوع خاص نميز تمييزاً واضحاً بين ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبي غير المباشر.

الأول: وهو ما درجنا على تسميته بـ «صندوق الدنيا»، وهو عبارة عن عرض تتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث. وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز، لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصصاء في السرد وتلوين الصوت. والصورة إنما تكبر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجوداته الخاص، وقلما يزدون في العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة.

الثاني: هو «القره كوز»؛ ويتوسل بالدمى؛ وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن، ويتسم بالسذاجة وقلة الدمى التي لم تكن تتجاوز ثلاثاً. و«القرة كوز» يشبه صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من

مكان إلى مكان، ولا يحتاج إلى ضوء خاص. وهو في هذه الحالة مسرح مكشوف.

الثالث: وهو «خيال الظل»؛ ويتوصل بالصورة والضوء معاً؛ ويحتاج تبعاً لذلك إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل. ومع ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحاً لأن يؤدي في فناء دار. ولذلك كان من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان وما إليها^(١).

ولدراسة تكوين الصورة المرئية للنمط الأول وهو «صندوق الدنيا»، أحد أصول الفرجة الشعبية، فإننا نرى أن المؤدى أو الحكواتى يسير في الشوارع حاملاً الصندوق والمقعد الخشبي (دكة) والمنضدة القابلة للطي. ويتم العرض بوضع الصندوق على المنضدة، ويجلس المتفرج على المقعد وقد أسدل على رأسه ستاراً أسود يحجب الضوء، ثم يركز المتفرج نظره على فتحة الصندوق المغطاة بعدسة زجاجية مكبرة. ثم يدير المؤدى ذراعاً خاصة، تحرك بدورها لوحات ورسومات مختلفة داخل الصندوق، ثم يتابع ذلك بحكاية مؤثرة أو موعظة. وكانت الإشارات والنكات تمتزج بالرسومات واللوحات المتتالية ومما لاشك في أن هناك صلة تربط المؤدى أو الحكواتى بصناع الدمى؛ إذ كانت تثبت على جانبي صندوق الدنيا دميّتان يحركهما المؤدى حامل الصندوق وكأنهما في حركتهما ترويان الحكايات المسلية، فهي تلعب دور تقليد الشخصيات. وهذا مانراه في المتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة. وإذا كان أصحاب صناديق الدنيا بعد ذلك قد هجروا فكرة تزويد صناديقهم بالدمى فإن النماذج القديمة تؤكد صلة هذا العرض (بالقرّة كوز) وبصناعة الدمى.

ولدراسة التكوين في عناصر الصورة المرئية للنمط الثانى (القرّة كوز) والنمط الثالث (خيال الظل) في أشكال الفرجة الشعبية يجب البحث في ترتيب عناصر الشكل؛ وهو أساس التعبير البصرى في فنون الفرجة.

فالصورة المرئية هي كل كايّاره المتفرج في كل لحظة في أثناء العرض. وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة، وإنما هي تتغير من لحظة إلى أخرى

والمناظر فى أشكال الفرجة الشعبية تمثل عنصراً وظيفياً مهماً، يؤكد وجود العروسة أو الشكل المتحرك. وعن طريق الشكل واللون والضوء يوجد الجو العام المطلوب، كما أنها تحدد حركة العروسة أو الشكل بتحديددها للفراغ داخل الحيز المحدود، فهى البيئة بالنسبة للعروسة، كما أنها تكشف عن طبيعة الشخصيات التى تتحرك داخل هذا الفراغ.

إن الصورة المرئية فى عروض الفرجة الشعبية هى أساس العرض، فهى تحمل فكرة، وتؤدى معنى يتجسد فى شكل معين. ويستحيل أن تفصل بين الشكل والأرضية، بين العروسة والمنظر، فهما فى صيغة كلية موحدة.

إن موضوع الشكل والأرضية نراه متحققاً فى عروض «القره كوز» و«خيال الظل». فالشكل، وهو العروسة، يمثل إلى البروز فى حين تميل الأرضية، وهى الخلفية المرسومة إلى التوارى. والشكل كثير التقصيلات، فى حين أن الأرضية مجملة، والشكل محدد تحديداً يكاد يكون قاطعاً والأرضية فيها نوع من الحيادية. وهناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وأرضياتها داخل الحيز المحدود. ويحدث التفاعل لتكون فى النهاية الصيغة العضوية الموحدة.

كما أن المراثيات فى هذه الأشكال هى عناصرها الثابتة والمتحركة تعتمد على أسس التصميم. فنظام الكون يتميز بالإيقاع والتباين والتوافق. والفنون البصرية تكشف عن هذه القوانين بلغة الخطوط والأشكال والأحجام والألوان وملامس المسطوح. وهذه اللغة البصرية هى محور العلاقات التشكيلية فى الصورة المرئية لأشكال الفرجة الشعبية.

ويتطابق نظرية الجفشتالت نرى أن إدراكنا لهذه الصورة المرئية نتيجة لمجموعة إحساسات يصل إلينا منها الإحساس بالشكل واللون وبالفراغ.. الخ. إننا ندرك من الأشياء - أول ما ندرك - صورها العامة؛ أى أن المتفرج يدرك الشكل كله مرة واحدة بما هو وحدة لها كليتها ولها طابعها المميز.

إن وصفنا لأحد عروض الفرجة الشعبية لا يمكن أن نصفه وصفاً تاماً بالحديث عما فيه من ألوان وخطوط ومساحات؛ أى بوصف أجزائه؛ ولكننا نحكى ما شاهدناه كلاً لا يتجزأ له صورته الكلية بتركيبها المميز.

وإنّ المناظر والعرائس بتشكيلها وملابسها وألوانها ومايقع عليها من الضوء هي عناصر الصورة المرئية لعروض الفرجة الشعبية. وهى فن من الفنون المكانية التى تعتمد على عناصر أساسية تتعامل معها بدرجات وكثافات مختلفة، هى الخط والمساحة والأحجام والخامة واللون والضوء والظل، وفقاً لقوانين الطبيعة (التوازن والإيقاع والتماثل والتنوع). والتكوين. فى هذه العروض يشكل عام هو تنظيم لعناصر التصميم لإحداث التفاعل بين الأشكال داخل الحيز المحدود فيكون فى النهاية صورة كلية.

وعنصر الحركة فى هذه العروض هو الطاقة الفعالة فى التكوين؛ وهو يتخذ أشكالاً ثلاثة:

الشكل الأول: وهو الحركة الحقيقية الفعلية للشكل أو المروسة داخل الفراغ المحدود، وحركة الضوء من حيث القوة والاتجاه واللون.

الشكل الثانى: وهو الحركة البصرية لعين المتفرج لمتابعة عناصر التكوين.

الشكل الثالث: وهو الحركة الانتقالية من الشكل إلى الأرضية؛ أى بثبات المروسة أو الشكل، وخلفها يتحرك المنظر ببطء فتبدو المروسة متحركة. وللسيطرة على التكوين هناك وسائل متعددة عن طريق الانسجام والتضاد والتكوين والوحدة والحيز الفراغى واللون والضوء.

فإذا نظرنا إلى أبسط الوسائل لتنظيم العناصر المختلفة، وهو الانسجام الذى يتم بالتكرار عن طريق تجميع العناصر المتشابهة فى الشكل أو اللون إما لإبراز الشكل أو المروسة، فلايد من استخدام التضاد. فوجود المروسة فى وسط مختلف فى الشكل واللون يؤكد وجودها، فلا يمكن أن تكون المروسة مرتدية ملابس خضراء أو زرقاء أو حمراء أو صفراء وتتحرك فى وسط يحتوى على لون الملابس نفسه. لذلك لايد من الجمع بين الانسجام والتضاد من أجل إيجاد التنوع لتشيط المجال البصرى، ولإحداث الإيقاع.

ولإيجاد تكوين موحد فلايد من تجميع كل العناصر المرئية. وأساس الوحدة فى التكوين هو النسب والاتزان والحركة. ويعد الفراغ بالنسبة لمحرك المروسة أو

الشكل محاولة لخلق كيان مرئى، مثل المصور أو النحات؛ فالمؤدى أو المحرك أو المخايل يتعامل مع هذا الفراغ، إما بتركه مفتوحاً من جميع الجهات، أو إغلاقه. وأحياناً يكون مسطحاً أو شبه مسطح، وذا عمق بسيط، وأحياناً يكون الحيز ذا عمق لا نهائى، مع خلق مركز اهتمام أو بؤرة رئيسية، وهى الشكل أو العروسة، وأحياناً تأخذ البؤرة مكان البؤرة الأخرى بالتبادل بواسطة الضوء. فهناك إذن علاقة أساسية بين التكوين والحيز الفراغى، من خلال اللون الذى يبرز العروسة أو الشكل، وعامل محايد بالنسبة للمنظر، وكذلك الضوء الذى يعد العامل الأساسى لإبراز العروسة وإدراكها بصرياً.

وعن عرائس القرة كوز يتحدث الدكتور إبراهيم حمادة يقول:

عرائس الأراجوز تصنع من القماش، مع الاستمانة بالجص والخشب والصلك والورق، وعناصر أخرى، كالقش أو القطن أو الجلد. وتلبس الشخص ملبس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل. ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيباً مضحكاً، إما بأنف متضخم، أو شفيتين وارمتين، أو صلعة رنانة، أوقفا عريض، يتميز به أبله، يرمز إلى بطش الحاكم. وهذا الجندى يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل، انتقاماً يرضى جمهرة المتفرجين.

ويدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة - كما هو الشأن مع عرائس خيال الظل، فإنها تعلق دريئة - ساتراً من قماش سميك - يحجب اللاعبين. وهذه الدمى تظهر بوضوح للعيان، ولاتحتاج إلى إضاءة خاصة أو إظلام خاص، بل يمكن اللعب بها فى أى وقت من النهار أو الليل، كما نشاهد فى الساحات الشعبية وليالى الموالد. ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة؛ ولأعبه يضع فى فمه زعاقه (مزمار صغير يثبت فى مقدمة سقف الحلق) لتكثير الصوت حتى يوهم المتفرجين بأنه صوت (خاص) بالأراجوز الصغير الحجم. ويبدو أن الشخصية الرئيسية فى لعبة الأراجوز أكسبت اسمها للعبة ذاتها، وأصبحت علماً تعرف به. وقد تميزت شخصية الأراجوز بخصائص الخفة واللباقة، وحسن التخلص فى المآزق، بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء^(٣).

إن شخصيات عرائس الأراجوز شخصيات نمطية. (شكل ١) والشخصية الرئيسية، وهي الأراجوز نجد مكوناتها دائماً فى المهرج الشعبى. ويصمم وجه العروسة فى وضع تعبيرى يدل على أعماق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة. ويمبر تركيب الوجه دائماً عن ملامح ساخرة مضحكة؛ فمثلاً عند عمل وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوك أو التركى وهو شخصية مكروهة بالنسبة للمتفرج فى ذلك الوقت، كان يراعى أن يكون قفاه عريضاً ليعكس غباؤه وبطشه، ولتتهال على هذا القفا صفعات الأراجوز بمصاه. أما عن المكان الذى يحرك منه الأراجوز فصندوق خشبى مرتفع، مفتوح من الأمام وفى الخلف، وقد رسمت على ستارة رسوم مطابقة لمكان الأحداث. والإضاءة بشكل عام هى ضوء النهار. ويصاحب العرض موسيقى تصويرية، هى فى الغالب صوت الطبله أو المزمار.

أما موضوعات عروض الأراجوز فهى اجتماعية؛ وتدور أحداثها بين شخصيات نمطية. كما سبق الذكر. هى القاضى والتاجر والزوجة واللص والشيخ والصائح.

وكانت الملابس الشعبية فى حقبة ازدهار فن الأراجوز مميزة لكل فئة؛ فمثلاً التاجر الميسور الحال كان يرتدى لباس قطن أبيض (سروال قصير)، يشد حول الوسط، بتكة (وهى رباط السروال) تنتهى بشرابة حريرية ملونة، ويرتدى فوق اللباس قميص قطن أو حرير ذى أكمام متسعة، وعليه صدار من الحرير ذى خطوط ملونة، وفوق هذه الملابس الداخلية قفطان حرير ملون ومخطط وله أكمام متسعة وطويلة ومفتوحة من الجانب. ويحزم القفطان بحزام من الحرير والقطن؛ وتلبس على القفطان الجبة، وهى طويلة ولها أكمام فضفاضة وليست لها أكمام فضفاضة وليست لها (ياقة). ويتكون غطاء الرأس من طاقية مصنوعة من التيل الأبيض، وعليها طربوش أحمر. وتلف حول الطربوش عمامة من الحرير ذات ألوان بيضاء أو خضراء أو زرقاء، وهى قطعة طويلة من القماش تلف حول الطربوش. أما ملابس الفلاحه فهى جلاباب أزرق وطرحه سوداء تغطى بها رأسها ووجهها عند لقائها الرجال. أما ملابس الفلاحين فقد كانت تتكون من لباس

وقميص أزرق له أكمام متسعة، فوق عباءة سوداء فضفاضة، كما يضع فوق رأسه طاقية من اللباد الأبيض أو الأسود. وفي القرن ١٩ فى مصر صارت الملابس الشعبية متباينة فى أشكالها وألوانها، وانعكس هذا فى فن الأراجوز فكان الجلباب والقفطان والجبة والعباءة وعلى الرأس العمامة أو الطاقية. ويرتدى بعض الرجال الملابس الأوربية وعلى رؤوسهم الطربوش التركى الأحمر، وفى أيديهم العصا أو المظلة أو المسبحة. وكانت النساء يلبسن الحبره والحجاب الأبيض، أو يلبسن الملاية اللف وحجابها الأسمر ذا القصبة المذهبة، التى تركز على الأنف.

إن عرائس الأراجوز مازالت متصلة بالجماهير من خلال اللاعبين الجائلين فى حواري القرى والمدن وساحات الموالد وفى الأعياد الشعبية، بمصاحبة الحكواتى، وهو الراوى للقصص الشعبية. وكان يؤدى كل الشخصيات التى تتطلبها القصة؛ ولذلك تعذر عليه تغيير الملابس لكل شخصية، فاكفى بملابسه الخاصة بحياته العادية، واقتصر على تغيير أغطية الرأس، وذلك فى أثناء عرضه للحرف المختلفة، أو لتباين الأعمار، أو لتقديم الأنماط المختلفة من الجنسيات. كما أنه غالباً ما يستعين على تقديم محاكاته باستعمال «منديل» و«هراوة»، فتصحب دقات الهراوة اللعب التى يقلد فيها الوحوش والطيور.

كان الحكواتى يجلس على دكة خشبية كأنه ممثل فرد يحكى بلسانه وتعبيرات وجهه قصص أبطاله لرواد المقاهى الشعبية، والمتفرجون يتجمعون حوله وأمامه، يتجاوبون معه، وأحياناً كان يحدث بينه وبينهم حوار مرتجل. وأيضاً انتشرت فى المقاهى الكوميديا المرتجلة، وكانت على شكل فصول مضحكة. وكان واضحاً جداً التأثير الشديد بشخصيات الأراجوز الشعبية النمطية، التى كانت تظهر بوضوح فى شخصية البطل الذى كان يمثل الشخصية المحورية؛ وهو عصب الفصل المضحك؛ وكان يرتدى «بدلة» قديمة ممزقة وزاهية الألوان ويضع طربوشاً طويلاً، ويلبس فى قدمه زوجاً من «الباقبب»، وقد لون وجنتيه وأنفه باللون الأحمر، وأطلق شارياً ضخماً. وكان يتصف بالمكر الشديد والحيوية والمرونة العضوية.

وفى الوقت الذى لا يستطيع فيه الحكواتى أن يقدم لنا أكثر من التقليد، ولا يستطيع أن يقدم نقداً مكشوفاً للحياة الاجتماعية، نجد أن عروض الأراجوز وخيال الظل تطرح أمامنا عروضاً مكتملة، وتقدم نقداً أكثر مرارة من عروض الحكواتى والفصول المضحكة.

ومن سمات الفن أنه يعكس الواقع فى شكل محدد تتركه الحواس فى صور فنية نمطية. لذلك فإننا نرى أن هتون الفرجة الشعبية قد لعبت دوراً إيجابياً فى المزاج الشعبى.

وبدراسة التكوين فى النمط الثالث من أشكال الفرجة الشعبية، وهو «خيال الظل» نرى أن عروض خيال الظل نوع من الفرجة الشعبية، تؤديه الظلال التى يلقى بها على ستار شفاف ومرئية أمام المتفرجين. كما أن غرابة أشكال العرائس التى تصنع من رقائق مسطحة من الجلد. لتمثل قطاعاً جانبياً أو أمامياً للجسم، وما فيها من قبح مضحك، تضيف عنصراً كوميدياً إلى هذه العروض، وكان المخايل يقف خلف الشاشة البيضاء ويمسك بيديه أشكالاً ترمى بظلالها على تلك الشاشة وتتحدث بصوت محركها. أما المنظر الذى كان يصور مكان الأحداث فيوضع ملاصقاً للشاشة. أشكال (٢)، (٣)، (٤).

ويعصف الدكتور إبراهيم حماده مسرح خيال الظل الثابت فيقول:

كان مسرح «خيال الظل» عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة، يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض، ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل، وفى وسطه - على بعد متر ونصف تقريبا، وقد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف. وفى أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب. وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخصوس العروض التمثيلية؛ وهى عبارة عن أشكال طول كل منها حوالى القدم، مصنوعة من جلد الحيوان على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضوع التمثيلية، وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز، أو أشياء جمادية، كالسفن والبيوت

والأشجار. ولهذه الشخصوس الجلدية مفاصل وثقوب نفذت بقدر، لغرض محقق، يدفع اللاعب فيها عصية لتحريكها، وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص. كما أن بعضاً منها مثبت على قضيب حديدى رفيع، أو سلك صلب. وعند العرض تطفأ أنوار الصالة، وتغلق النوافذ والأبواب، ثم تثبت الشخصوس فى القضيب ملتصقة بالشاشة، ثم يضاء فى داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع، تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو برانيط، تمكن الضوء من أن يتركز على الشاشة. وعندئذ تظهر ظلال الشخصوس على الشاشة، وتنعكس من الجهة الأخرى، فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيمهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية. وتتبادل الشخصوس الحوار والمواقف والحركات كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارهم ومواقفهم، وفى بعض الأحيان تصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون^(٣).

أما مسرح خيال الظل البسيط المتقل فيتحدث عنه أحمد تيمور فى كتابه «خيال الظل، وعن مكان المخابيلين (اللاعبين)، وهو يشبه إلى حد كبير «كشكأ» خشبياً، فيقول: «كان أصحاب هذا المسرح يتخذون له بيتاً مريعاً يقام برواقد من الخشب، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث، ويسدل على الوجه الرابع المواجه للجمهور ستار أبيض يشد من جهاته الأربع شداً محكماً على الأخشاب وفيه يكون الشخصوس.

فإذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت، ويكونون خمسة فى العادة، منهم غلام يقلد النساء، وآخر حمن الصوت للفناء، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً، قوامها القطن والزيت، تكون بين أيدي اللاعبين، أى بينهم وبين الشخصوس، ويحرك الشخصوس عودين دقيقين من خشب الزان، يمسك اللاعب كل واحد بيد، ويحرك بهما الشخصوس على ما يريد. وتتخذ الشخصوس. أى الدمى. من جلود البقر، فيصورون منها مايشاؤون، ثم يصبغونها على ماتمقضيها ألوان الوجوه وثمارها وأجسام الحيوان وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المبانى وغير ذلك، بحيث إذا عرضت «الصور» أمام ضوء النار المشتعل ظهرت زاهية بهية، لشقوف تلك الجلود^(٤).

مما سبق يتضح لنا أن عنصر الواقعية كان محسوساً فى عروض خيال الظل، بالرغم من جمود تعبير الوجوه، والتسطيح فى شكل العرائس. غير أن التوزيع فى ألوان الملابس كان يجعل العرائس قريبة من الواقع.

وكان ارتفاع العرائس مابين ٣٠ سم ومتر، وكانت تصنع من جلد البقر أو الجمل المشدود على هيكل معين. أما عيون الأشكال فكانت على هيئة شقوق مفتوحة. وهذه العرائس محاكاة للشخص الإنساني النمطية. وكان الجلد يديغ ويرقق إلى أن يصير مسطحاً وشفافاً، ثم يصيغ بالألوان. هذا إلى جانب إبراز ألوان الأزياء والمناظر الخلفية. وكان ذلك كله يتم فى مهارة.

وأقدم الإشارات العربية التى وردت عن عروض خيال الظل المصرى ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمى، وهى تشير إلى أن صلاح الدين حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضى الفاضل، وذلك عام (١١٧١) ميلادى. وقد أكد الباحثون فى هذا المجال أن الآثار الباقية القليلة تؤكد المعرفة الكاملة لطبيعة تشكيل الجلد، وجعل بعضه كثيفاً فى مناطق الملابس وبعضه الآخر شفافاً فى مناطق الوجه والأيدي. هذا إلى جانب استخدام الألوان فى تأكيد التفاصيل. وللأسف الشديد فإن الآثار القليلة الباقية لاتعطينا فكرة كاملة عن فن الرسم المرتبط به. ولذلك أعتقد أنه قد استخدم فى تشكيل الصورة العامة لعروض خيال الظل فى تلك الحقبة أسلوب التصوير الفاطمى الذى يتحدث عن المستشرق ريتشارد ايتكهاوزن فى كتابه «فن التصوير عند العرب» فيقول:

«لقد عرفنا النمط الجديد للتصوير الواقعى بصفة أساسية من التصاوير الشخصية المرسومة على الفخار، أو المحفورة فى الخشب أو العاج فى مصر خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر.

«ونجد مثالا نموذجياً مرسوماً على قطعة صحن محفوظ الآن فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

«وتمثل هذه الصورة نزال مصارعة بين مصارعين ملتحيين ذوى سحنة خاصة، يرتديان سراويل ليس إلا. ويشهد عرض هذه المصارعة جمهور من الناس

المعممين بمعائهم، جالسين أو واقفين حولهما. وقد يكون أحد هؤلاء الذين يقفون في ناحية اليسار هو الحكم. ويظهر المترجون حماسهم برفع أذرعهم بإيماءات حية. فمثل هذه اللوحة الحية لابد أن تكون مشهداً اعتيادياً في ساحات المدن المصرية الصغيرة والكبيرة، لكنها في ذلك العصر وحده (القرن الحادى عشر) أصبحت من الأهمية بمكان، بحيث استحققت أن تكون موضوعاً لتصويره. وأكثر من ذلك أنها رسمت على أداة تستعمل باستمرار^(٥).

ولم يعثر الباحثون حتى الآن على أى نص تمثلى يرجع إلى العصر الفاطمى. ولذلك لانستطيع أن نؤكد انتشار عرائش خيال الظل فى تلك الحقبة، وإن كانت هناك اجتهادات تشير إلى ذلك، وإنما المؤكد هو وجود مخطوط قديم محفوظ بدار الكتب المصرية، به ثلاث تمثيلات، كتبها «شمس الدين محمد بن دانيال» (١٢٢٨ - ١٣١١) ميلادى، عثر عليه عن طريق الصدفة أحمد تيمور. وتعد هذه التمثيلات تصويراً للحياة فى تلك الحقبة، وفيها ينتقى المؤلف شخصياته من الأسواق والحفلات ومن أصحاب الحرف.

ويقول الدكتور إبراهيم حمادة، الذى قام بتحقيق هذه التمثيلات، عن الشخصيات: «إن تلك الشخصيات التمثيلية التى ذكرت تستلزم هنا دقيقتاً لمحاكاتها، ومقدرة فائقة لصنعها ورسم ملامحها وتعبيراتها، حتى يمكن تحريكها ومخالطتها بأسلوبها وأبعادها التى رسمها الحوار. ويبدو أن فن صناعة العرائش الظلية وتشكيلها قد كان على درجة كبيرة من الإتقان؛ تشهد له هذه الشخصيات التى كانت تشترك فى اللعب، من رجال ونساء وحيوانات. ونظرة واحدة على المواقف الدانيالية تعطينا فكرة عن مهارة اللاعبين، وكيف كانوا يحركون ظلياً دياً ضخماً وقرداً خفيفاً يرقص، وأسدأً مقلولاً، وفيلاً يجثم ويحرك زلومته، بل نجد كلاباً وفئراناً وجدياناً تمرح وتلعب حركات مدرية مضحكة. ويزداد تقديرنا للاعبين عندما نتصور كيف كانوا ينفذون بهلوانيات المشعوذين ومشيههم على الحبال، وحركاتهم الهوائية، أو مناطحات للثيران والخراف، ومنافرات الديوك، وزفة المروسة ومايصاحبها من جوقة المغنين، وإطلاق البخور، أو طريقة «البحلقة» ووضع الأصابع فى الشدقين.. إلخ. إنها لاشك تدل على مهارة وحذق وقوة فى التدريب والتففيذ»^(٦).

مما سبق نستطيع أن نتبين إلى أى مدى كان الفنان الشعبى المصور متمكناً من فنه وقدرته على التعبير الكاريكاتورى، الذى يتلامح مع طبيعة الموضوع الاجتماعى.

هذا إلى جانب قدرته على تصوير المناظر الخلفية، فقد استطاع بمهارة أن يصور الاحتمالات الشعبية، ويبرز الملامح الأساسية لكل شخصية يتناولها، مثل الجندى التركى، والماليك، والجوارى، وأصحاب الحرف المبتذلة فى نظر المجتمع كالمتجرين فى المقاقير المقوية والمطور، إلى جانب القرايين. وهذه نماذج شعبية كانت منتشرة فى تلك الحقبة. وكان الفنان الشعبى المصور يؤكد المفارقات بالطول والقصر والبدانة والنحافة، مع المحافظة على النسب فى التكوين العام للصورة المرئية. وإذا اختل التناسب فيكون هذا عن عمد، ويكون هذا فى الشخص الذى يريد عرض مافيه من صفات تثير السخرية.

وقد كانت التمثيلية تسهل بمنظر يمثل قطاعاً من العمارة، ليعطى المكانية للعرض؛ كما كانوا يعرضون عقداً زخرفياً علقت به القناديل، واصطلحوا على تسميته «القوصرة».

وكما سبق أن ذكرنا كانت الشخص منوعة بين أناس وطيور وحيوانات. وفى الخلفية كانت المناظر الطبيعية، كالأشجار، إلى جانب المباني، كالقصور والمنازل والدكاكين.

وتعد التمثيليات الدانيالية تعبيراً صادقاً عن الواقع المصرى فى صور اجتماعية. وقد أقام ابن دانيال مسرحاً مجسداً عن طريق اللعب بالخيال. والمقصود بالمخيلة هو الصورة الظلية التى يعكسها الخيال المادى أمام الضوء الخلفى. وفى بابه «طيف الخيال» صورة واقعية للمجتمع المصرى فى القرن الثالث عشر الميلادى، فيها الموقف المضحك الساخر، والنكتة المباشرة والتورية. وفى هذه البابه نرى المقامة وقد قطعت شوطاً كبيراً فى سبيل التحول إلى عرض مسرحى لم تتخل عن عناصر الحكاية وإنما استخدمتها مقدمات لمرض حادثة رئيسية، وهى رواج الأمير وصال.

أما البابة التى تتجلى فيها الفرجة الشعبية حقاً فهى البابة الثانية «عجيب وغريب»؛ وهى «اسكتشات» خفيفة ومضحكة تعرض نماذج بشرية واقعية، تشهد لكاتبها بدقة الملاحظة، فهو ينتقى شخوصه من الأسواق والحفلات العامة، وقد عرض ابن دانيال سبعة وعشرين شخصية تمارس كل منها حرفة معينة للتكسب. إنها شخصيات شعبية مختلفة تمارس فنونا عجيبة من المهارات فى سبيل الرزق.

وعن هذه البابة يتحدث الدكتور على الراعى فى كتابه «فنون الكوميديا» فيقول: «لا قصة هنا ولاحادثة، وإنما هو فن الفرجة خالصاً من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحثك به بوسائل متعددة، إما من خلف الستار بلسان المخيلين، أو مباشرة، قدام الستار، وربما بين صفوف النظارة، وهذا الاحتكاك الأخير عليه شواهد فى النص، وإن كانت لا ترقى إلى مقام الدليل»^(٧).

مما سبق ربما يكون السبب فى ظهور المخيليين هو تأكيد العنصر البشرى الذى خلف هذا الفن، لاسيما أن بابة «عجيب وغريب» هى مشاهد متفرقة، لاتجمعها «حدوتة» واحدة. وهى تستعرض أنماط السوق المصرى بشكل واقعى. أما البابة الثالثة «المتيم والضائع اليتيم» فتصور جانباً منهجراً فى المجتمع، يتمثل فى فئة الشواذ. والبطولة فى هذه البابة تعتمد على «الفهولة» واختلال المواقف. وكذلك احتوت هذه البابة على صور للهوايات التى كانت شائعة فى المجتمع المصرى، وانقرضت على مر الأيام، كهواية مناقرة الديوك ومناطحة الكباش.

وقد دون ابن دانيال فى باباته الثلاث السابقة إلى جانب حوار الشخصيات صفاتها الجسمية، وما تتطلبه من ملابس ومظهر خارجى.

وهى كتاب «خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال» يذكر الدكتور إبراهيم حمادة وصفاً لزفة الأمير وصال فى بابة «وطيف الخيال» قدمه ابن دانيال، يوحى بطريقة المرض والأداء والأدوات المستعملة فى التنفيذ. يقول:

«فالأمير قدامه المغانى والشموع متصصة، ومن خلفه البوقات والطبول، وهو راكب على فرس من أجمل الخيول، ثم يترجل ويدخل بأدب وناموس ويبرز للجلال

المواشط بالعروس، وتجلا عليه بالخلعة والشريوش، وتتخرط، مستورة الوجه
بمعدّل مذهب منقوش، فإذا كشف عن وجهها الخمار، نهقت نهيق الحمار...
إلخ»^(٨).

وبعد فتح السلطان سليم مصر في عام (١٥١٧م) وحدث الغزو التركي
العثماني لمصر، اصطحب الأتراك معهم أمهر المخاليلين المصريين إلى استانبول.

وفي كتاب «ألف عام وعام على المسرح المصري»، تذكر المؤلفة تمارا
الكساندروفتا وصفاً دقيقاً لعرائس خيال الظل التركي، وإن كانت التقاليد
والشخصيات تشترك في أشياء كثيرة مع عرائس خيال الظل المصري، فتقول:

وكانت الشخصيات الرئيسية تبدو من حيث الشكل الخارجى كما يلي:
«كركوز» ذو لحية عريضة سوداء على رأسه طرطور فاقع اللون، ويلبس قفطاناً
أحمر على زنار عريض، وتحتة سروال فضفاض أزرق وجواب صفراء وينتعل
حذاء أحمر ذا كعبين أسودين. أما «هاجيفاد» فكان يلبس طربوشاً أرجوانياً
وقفطاناً أخضر ذا «قبة» حمراء وسروالاً أزرق وحذاء أحمر ذا شرائط زرقاء.
وخلافاً «لكركوز» كان له لحية قصيرة مدببة. كما كان بين الشخصيات أيضاً:
«الحشاش»، وهو أحذب يمسك الشيشة بيده ويلبس المعطف؛ و«الفندور»، وهو
شاب أسمر له شاربان وسالفان، وملابسه على حسب آخر قواعد الموضة، وينتعل
حذاء أوروبياً، ويحمل بيده عصاً؛ و«الفقير»، وهو رجل مقعد، يلبس معطفاً رمادياً
مليئاً بالرقع، ويستند إلى عصا غليظة، كما كان هناك عدد من النساء المتدثرات
بالملاءات وفي أيديهن مظلة أو زهرة أو عباة أو طرحة... إلخ. وكانت كل الوجوه
مرسومة من الجانب (بروفيل). وقد كان الجمهور يتعرف عليها بمجرد ظهورها
على الشاشة بدون صعوبة.

ويحتل اللون - كما رأينا - مكاناً مهماً في وصف الأشكال. وقد يتبادر إلى
الذهن سؤال: ولماذا هذه الألوان طالما أن المتفرجين (كذا) لا يرون إلا الخيال
فقط؟ ويزول العجب إذا ما عرفنا أن الشاشة كانت مصنوعة من القماش الناعم،
أو من الورق المشبع بالزيت، مما كان يعطيها شفافية معينة، فكان اللون يعطى

الأشكال حجماً وصيغة خاصة لكل شخصية. وبينما كان الديكور ثابتاً لا يتغير ولا يتحرك، كانت الأدوات (القوارب والعصى والأسماك) تتحرك وتحريكها يدخل ضمن واجبات محرك الدمى أيضاً .

وإذا ما تعددت الشخصيات والأدوات كان محرك الدمى يلبس طوقاً خاصاً متصلاً بقصبات الدمى أو كان يلجأ لاستخدام بعض المساعدين(٩).

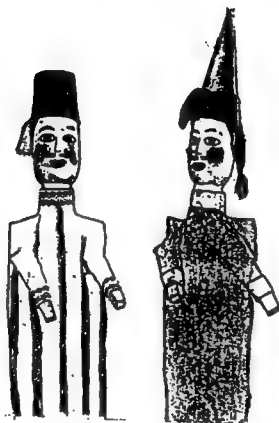
لقد ازدهر خيال الظل التركي (شكل ٥) خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، وكان هجاء هذا المسرح اللاذع تمهيداً لقيام الثورة التركية مع بداية القرن العشرين. إن عكس الواقع عكساً فنياً هو أهم خصائص الفن؛ ومن أجل العكس الصادق يصبح من الضروري استخدام الوسائل التي تضم الحياة في أشكال مماثلة، تكشف عن جمال العالم أو قبحه. وهذه الوسائل لعكس الواقع هي الصور الفنية. ولفن الفرجة قوانينه الداخلية التي ترتبط بقوانين الوجود الاجتماعي، كما أن تطور فن الفرجة مرتبط بتطور البناء الاجتماعي، وبطابع الصراع الاجتماعي ومحتواه. ومن ثم فإن الوعي الجمالي يتمثل في أشكال متحركة، حيث يتغير شيء ما دائماً، فنرى شكلاً يتطور وآخر يزوب ويندمج في أشكال أخرى؛ فالوعي الجمالي مرن وديناميكي في انتقاله واندماجه.

ونتيجة لذلك كله نجد أن أشكال الفرجة الشعبية قد فتحت طريقاً في تراثنا المسرحي، وشكلت ملامح فن الفرجة في مسرحنا المصري، وتركبت أثراً باقياً على الكوميديا المصرية. كذلك فإن الصورة المراثية في الفرجة الشعبية تحتوى على بذور ستتطور حتماً في المستقبل. وهذه البذور هي العناصر القومية الأصيلة التي لا بد أن تتضج وتكتسب الثراء من خلال تفاعلها مع المعطيات الفنية الوافدة من الشعوب الحضارية الأخرى.

الهوامش:

- ١- د. عبد الحميد يونس، خيال الظل ص ١٠، المكتبة الثقافية ١٢٨ - أغسطس ١٩٦٥، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- ٢- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، ص ٧٣، ٧٤.
- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، أكتوبر، ١٩٦٣.
- ٣- المرجع نفسه، ص: ١٤، ص: ١٥، ص ١٦.
- ٤- أحمد تيمور، خيال الظل (ص: ١٩)، الطبعة الأولى - القاهرة . ١٩٥٧.
- ٥- ريتشارد ايتهلوزن، فن التصوير عند العرب، (ص ٥٦)، ترجمة عيسى سلمان - سليم طه التكريتي، وزارة الاعلام - مديرية الثقافة العامة - بغداد.
- ٦- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، ص: ١٣٧.
- ٧- على الراعي، فتون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ص ٢٨، كتاب الهلال، ٤٨ - سبتمبر ١٩٧١.
- ٨- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، ص: ١٣٦.
- ٩- تمارا ألكسندروفا بوتيمسيفا، ألف عام وعام على المسرح المصري، (ص ٨٦)، (ص ٨٧)، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي - بيروت، ١٩٨١.

الصورة المرئية في أشكال الفرجة الشعبية



(ش ١)

مرئس الأراجيز.

ومرئس الأراجيز تصنع على شكل مماثل للشكل
الأسطواني للجسم ، وهي عرائس مرتبطة بفن
النحت لأنها تقوم بالظهور المباشر أمام المتفرجين ،
وتصمم لها ملابس مطابقة لما ترتديه الشخصيات
الحية ، التي تحاكيها ، وتمتاز بالألوان الزاهية .



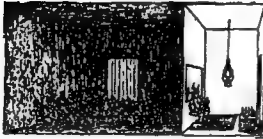
(٢٧)

صورة رسم من الجلد لا كانت متصل في عمال الفلل بمصر في العصر المملوكي . وهذا الرسم عثر في القسم الإسلامي من متحف القوقاز ببارين .
وأكثر الفلل أنه يملأ قروماً من صيادون قبانز . وقد كانت على هذه الأكوام تصنع من الجلد السمسم ، ويمكن تحريك أجنحتها المستطلة ، وتغطي هذه الأيواد بالأكوان المستطلة .
من التماثيل المذكورة في عهد حسن في كتاب القصص عن العرب لأحمد بن حنبل ،
(ص ٢٠٤ - ٢١٣) .



(٢٨)

صورة من الجلد كانت متصل في عمال الفلل في مصر في العصر المملوكي . وهذا الرسم عثر في القسم الإسلامي من متحف القوقاز في باريين (عام السجل ١٦٨١) . وأكثر الفلل أنه يملأ قروماً صلياً بناراً وعاريون .
(الصورة من كرتل ، من التماثيل المذكورة في عهد حسن في كتاب القصص عن العرب لأحمد بن حنبل ،
بالأ ص : ١٨٢)



(٢٩)

صورة لمصر عمال الفلل .



. (ش ٥) عرائص خيال الظل التركي

مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحي

في مسرحية « لعبة السلطان »

تأليف: فوزى فهمي

إخراج: نبيل الألفي

الرؤية التشكيلية: صبرى عبد العزيز

فى تعاملنا مع الفراغ المسرحى يمكننا متغيران رئيسيان هما:

١ - القيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ - الأسلوب الذى تحدد لإخراج المسرحية.

إن المسرحية «لعبة السلطان» تبحث فى جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم من أجل تحقيق العدل، وهى استلهاً للتاريخ العربى والشخصيات التراثية من خلال رؤية نقدية، تمزج بين التاريخ وقضايا العصر وثقافته وواقعه، بهدف إبداع عمل مسرحى له أصالته وله خصوصيته.

وعن شخصية «هارون الرشيد فى النص المسرحى (لعبة السلطان) يقول المؤلف فوزى فهمى فى برنامج العرض:

يرتبط هذا الحاكم بشخصية أخرى هى شخصية «جعفر» فاكتملت بذلك دراميتها؛ إذ تحقق لها ما يسمى «بالعلاقة الثنائية» وجعفر هذا هو من ينتزعه عن الدائرة التى تعزله. وهو مشدود إليه بعلاقة إنسانية، لكن هذه العلاقة تصبح يوماً ما خطراً يهدده، فلا يملك إلا أن يجاوزها؛ فيقتل جعفرًا لكى يظل فى عزله وليقف وحيداً يرث سلطان الدولة، وكان عزله أمر مقدور عليه. ترى أكان يستطيع ألا يقوم بهذا التجاوز؟ ومن هاتين الشخصيتين وعلاقتهما «بالمباسية» و «الأشرس» تخلقت شبكة علاقات هذه المسرحية.

وفى المعالجات السابقة كانت أضلاع مثلث العلاقة هي:

الرشيد - العباسية - جعفر، وفى هذه المعالجة دخل الأشرس، رجل الاعتزال، ليكمل المثلث مريعاً يلهث فى دورانه ليشكل فى النهاية دائرة هى حلبة الصراع.

وعن الصياغة البتائية لهذه المسرحية يقول: «بعد عودتى من بعثى ودراستى للأشكال المسرحية الشعبية فى الهند والصين واليابان، أدركت معنى الاحتجاج على القالب المسرحى الأوربي، ورحت أحاول أن أهتدى إلى صياغة ما، وجاء هذا الشكل الذى يعتمد على الحكواتى - صاحب صندوق الدنيا - والبلياتشو وزوجته؛ هذا الشكل الذى يكسر المسافة النفسية والجمالية، ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية، وهو أنها «لعبة» أساسها الممثل الذى يؤدي شخصية هى ليست له».

إنها لعبة الصراع بين الوجه والقناع، من خلال طرح قضية غياب العقل المحقق للممثل. فالممثل إذن - بما هو قيمة - هو المحور الرئيسى؛ ومن ثم جاءت الرؤية الإخراجية لتؤكد هذه القيمة. وكان لا بد من التباين بين عالم اليوم الهارب منه صاحب صندوق الدنيا وزوجته وتابعه البلياتشو، وعالم الأمس التاريخي؛ عالم عصر هارون الرشيد الذى يتسم بالثراء؛ فكان لابد من إبراز هذا التباين. ومن هنا حاول مصمم الديكور أن يلتزم - من خلال لغة التشكيل - بالشكل الخارجى بالنسبة للدلائل البصرية فى منظر الشارع المصرى الممثل لعالم اليوم أما بالنسبة لعالم الأمس التاريخي، عالم الدولة العباسية، فقد حاول المصمم أن يلخص الدلائل البصرية له، دون التقيد بالتفاصيل التاريخية، وذلك من خلال التجريد، واستخدام أقل ما يمكن من الخطوط والأشكال والألوان فى تكوين أنساق إيقاعية وتوافقية. كذلك بأن الفن الإسلامى يحمل فى داخله قيما تجريدية تعتمد على المعادلات الهندسية والقوانين الرياضية التى تعكس التماثل والاتزان والتكرار والتقابل فى صور لا نهائية، كما تعكس نظام الكون الذى يتميز بالإيقاع والتباين والتوافق بين عناصره. والفنون البصرية تكشف عن هذه القوانين بلفتها التشكيلية.

إن العرض المسرحي «لعبة السلطان» رؤية فكرية تعكس الواقع فى صياغة درامية. ومن ثم جاءت تصميمات المناظر والملابس لتجسيد هذه الرؤية الفكرية.

إنها تمسرح الماضى فى قلب الحاضر لكى تناقش قضية الحكم وفساده عندما يغيب العقل، كما تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكونات العقل الباطن ومن هنا استخدم المصمم فى تشكيل الفراغ المسرحى أسلوبا تعبيرا وتجريديا فى الوقت نفسه. وقد أمكن تكثيف عرض المسرحية فى خمسة مناظر متتالية، تكرر وفق تسلسل المشاهد، هى: الشارع المصرى - جناح العباسية - قصر الرشيد - السجن - المقهى البغدادى. وقد قسم عرض المسرحية إلى جزأين بينهما إستراحة. وقد توالى المشاهد بالتتابع التالى من خلال خفوت الإضاءة تدريجيا وتحولها إلى إضاءة زرقاء يتم تغيير المناظر فيها، ثم تلو الإضاءة تدريجيا وفقا للمشاهد المطلوب.

تتابع المشاهد فى الجزء الأول:

١م الشارع المصرى.

٢م جناح العباسية.

٣م قصر الرشيد.

٤م السجن.

٥م قصر الرشيد (الكابوس).

٦م الشارع المصرى.

تتابع المشاهد فى الجزء الثانى:

١م الشارع المصرى.

٢م مخدع العباسية (يستخدم القرص وحده، دون إضافة العريات).

٣م كرمى العرش (يستخدم القرص وحده، دون إضافة العريات).

٤م المقهى البغدادى.

٥م قصر الرشيد.

٦م جناح العباسية.

٧م السجن.

٨م قصر الرشيد.

٩م جناح العباسية

١٠م قصر الرشيد

١١م الشارع المصرى.

النهاية:

وتشكل الفراغ المسرحى فى هذا العرض متعدد المناظر، الذى يتميز بالتعاقب السريع للمشاهد، والذى يستهدف خلق الصور المرئية المتغيرة للقيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى من خلال تجسيد العرض المسرحى. كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ - كيف يمكن حل مشكلة تعدد المناظر المتعاقبة، فى حدود خشبة المسرح وإمكاناتها الآلية؟

٢ - كيف يمكن معالجة موضوع صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله تشكيليا؟ وما العصر اللذان يدلان عليه؟

٣ - كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى فى مناطق التمثيل مع الاحتفاظ بحالة التشخيص القائمة فى المسرحية؟ ثم أى القيم الدرامية يلزم تأكيده؟

٤ - ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس بما هى شكل متحرك دون حدوث أى أثر مضاد؟

٥ - ما مدى ما يتوقع أن تحدثه الإضاءة فى تغير الأمكة أو المناظر.

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث فى ماهية الفراغ المسرحى بما

هو وسيط بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى، وبين المتفرجين والممثلين، وبين النص والعرض، فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض الذى يؤثر تأثيراً قوياً على النص.

وقد قدم هذا العرض الذى نحن بصددده على خشبة المسرح القومى؟ وهى ذات طابع معمارى نمطى إيطالى، وهى محدودة من حيث التجهيزات الآلية. لذلك جاءت الرؤية الإخراجية مستلهمة طريقة تغيير المناظر من فكرة تتابع الصور داخل «صندوق الدنيا»، وهو أحد أشكال الفرجة الشعبية فى مصر، وفيه يركز المتفرج نظره على فتحة الصندوق المغطاة بعمسة زجاجية مكبرة، ويدير المؤدى أو الحكواتى ذراعاً خاصة تحرك لوحات ورسومات مختلفة لصور الأبطال التى تتابع داخل الصندوق، ثم يصحب ذلك حكاية مؤثرة أو موعظة يرويها الحكواتى.

ولتحقيق هذا التتابع والتعاقب السريع للمناظر المتعددة فى العرض المسرحى، «لعبة السلطان» ثم إضافة قرص دوار (بقطر ٢,٥ م) ، يتحرك حول مركزه على محور رأسى فوق خشبة المسرح فى المنتصف، مع الاستخدام الأفقى للعربات المحملة بالمناظر، التى تكمل تكوين المنظر المطلوب، بدلا من عملية الفك والتركيب للمناظر، التى تستهلك وقتاً كبيراً، ولا تناسب هذا النص، وهذه العربات تتحرك أفقياً على أطر (قطر الواحد منها ١٢ سم) على جانبي القرص الدوار، القائم فى منتصف خشبة المسرح، الذى يكون دائماً معداً للدوران مع حركة العربات عند الإشارة من الإدارة المسرحية بتغيير المشهد. وهذا القرص الدوار مقسم إلى جزأين، يرى الجمهور جزءاً واحداً قد ركب عليه المنظر المطلوب.

وعند الانتهاء من عرض هذه المنظر يدار القرص ليحل محله الجزء الثانى المجهز بالمنظر الثانى، وهكذا بالتوالى تتعاقب المشاهد..

أما بالنسبة للعربات فقد استخدم فى كل منظر عربتان لإكمال التكوين المطلوب طبقاً لخطوط المحاور المتغيرة لكل منظر. وهكذا على التوالى يدار القرص وتزلق العربتان من اليمين واليسار بالمناظر المختلفة للمسرحية.

إن القرص الدوار هنا هو الدائرة من حيث هي شكل هندسى، يحمل دلالات متعددة، فيكون رمزاً للأرض والولادة والوحدة والكمال والموت. إنه شكل له خواص اللا بداية واللا نهاية. فهو خط يشكل فى دورانه الدائرة. ويمثل الالتفاف المستمر.

أما بالنسبة لحجم خشبة المسرح (القفص المسرحى) والإمكانات الآلية والميكانيكية فهى بكل أسف غير مواتية. إذ أنه من المفروض أن يكون أبعاد «الكواليس» فى الجانبين الأيمن والأيسر مساوية لنصف إطار فتحة المسرح، وهذا غير متحقق، وقد كان هذا عائقاً كبيراً دون تحريك العريات أفقياً على خشبة المسرح. وقد أمكن التغلب على ذلك باستخدام عمق خشبة المسرح.

أما الإمكانات الميكانيكية فلا وجود لها، ومازال المسرح القومى يعتمد على القوة البدنية للحرفيين، وهم أيضاً غير متوافرين، ومن ثم فإن خشبة المسرح القومى تعد أداة هزيلة لفاية فى يد مصمم المناظر. وقد حاول المصمم - قدر استطاعته - أن يجعل التصميمات عملية وموظفة فى إطار هذه الظروف، بحيث تحمل الاستخدام والتحريك اليدوى. لذلك فقد تم التنفيذ بخامات تقليدية (خشب - ألومنيوم - حديد للتثبيت)، وذلك لتيسير عملية التغير وضمان سرعتها، بحيث تستجيب لطبيعة هذا العرض المسرحى الصعب. ولقد سمى المصمم إلى تحقيق العلاقة الحية الدائمة بين منصة العرض المسرحى والجمهور، وذلك من خلال التبسيط فى المناظر، وتمديد مساحة مقدمة خشبة المسرح خارج الإطار التقليدى (البروسنيوم)، وذلك من خلال مئمتين يتقدمان إلى الجمهور، بينهما سلم ثابت على امتداد رقعة الشطرنج المرسومة فى مقدمة خشبة المسرح، للربط بين خشبة المسرح والقاعة.

أما بالنسبة لصندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله تشكيميا فقد كان على المصمم أن يستلهم التراث الشعبى فى تصميمها، وكان عليه أن يستخدم التراث الشعبى استخدماً عصرياً، فهو لم ينقل وإنما حاول التطوير، وذلك بالمزج بين الوحدات التى استخدمها بحيث جعلها تبدو فى مظهر أسطورى شعبى، لتعبر عن الأعماق الفكرية المتوارثة، مع الحفاظ على القيم الجمالية للفن الشعبى.

وقد صمم صندوق الدنيا بحيث تبدو فيه خمس فتحات مقطاة بالبلاستيك الشفاف ، تمثل العدسات الزجاجية الكبيرة، وعلى جانبي الصندوق دميّتان تمثلان هارون الرشيد وأخته العباسة، كأنهما يرويان الحكاية. وقد حاول المصمم أن يضع على هذا الصندوق (٢٠×٦٠×٩٠ سم) مجموعة من العناصر الزخرفية الإسلامية والشعبية تعكس قيم الفرجة والحكايات المسلية داخل هذا الصندوق، وذلك باستخدام مجموعة من الخامات والألوان البراقة اللامعة الساحرة. إنه يرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالواقع. لذلك استلهم المصمم الفن الشعبى والتراث الإسلامى العناصر التى شكل منها صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله، واستخدم لذلك خامات متعددة، منها أوراق مفضضة ومذهبة وملونة وجلود صناعية ملونة.. إلخ.. واللجوء فى عمليات التشكيل إلى مثل هذه الخامات إلى إيجاد صياغة شعبية تشكيلية تحقق الإحساس باللمس والسطح البارز أو الفائر، كما تعين على إبراز القيم اللونية.

وقد أفاد المصمم من أشكال الأحجية ذات التكوين الهندسى، التى تستخدم بوصفها زخارف للحصير، كما أفاد من تلك الزخارف المجردة التى ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية، والتى تلون أجزاءها بالألوان الزاهية ومن تلك الزخارف التى تراها على جوانب العربات الشعبية (الكارو)، حيث يتضح فيها الأثر الهندسى البحت. متمثلا فى أشكال المثلث والمعين. أو حواجب العين التى تحور على هيئة خطوط منكسرة أو منحنية.

إن الرموز والأشكال التى يستخدمها الفنان الشعبى فى تعبيراته ورسومه تبينها إلى بعض التقاليد التى تحكم فى أساليب الفن الشعبى فيما مضى، فالفنان الشعبى يعبر عن نفسه عن طريق أشكاله المبسطة ووحداته الزخرفية البسيطة التى يرتبها ويكررها كأنها لفة.

والعناصر الزخرفية التى استخدمها المصمم فى صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله تعتمد على مناظر نباتية وهندسية وخطية. وقد حاول المزج بينم هذه العناصر لأن أهم ما تتميز به هذه العناصر ميلها إلى التجريد هذا إلى جانب أن العناصر النباتية والهندسية ليس لها بداية ولا نهاية، فهى قابلة

للاستمرار والامتداد بين الأشكال النباتية والأشكال الهندسية. ومن هنا تكونت أشكال مبتكرة، مثل المضلعات النجمية، وأشكال الأرابيسك. وإلى جانب هذا تسود الزخرفة الإسلامية ظاهرة أخرى امتازت بها، ألا وهي كراهية الفراغ، والحرص على امتلاء المسطحات. وهذا ما حاول المصمم تحقيقه فى أسطح صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله وكرسى العرش لهارون الرشيد.

وقد كان للخط العربى مكان الم، دارة فى الفنون الإسلامية وكان الأسلوب الغالب فى القرن الأول الهجرى (٧ م) معروفا بالخط الكوفى، نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق ومعظم حروفه مستقيمة تلتقى بزوايا حادة. وقد كان الخط الكوفى من أهم العناصر الزخرفية فى العمارة، ثم تطور فظهرت فيه أساليب مختلفة كان الخط المزهر أكثرها انتشارا، وظهر هذا التطور الزخرفى فى وقت واحد تقريبا فى اثار جميع البلاد الإسلامية، وكان له مكانة عالية، على الأخص فى القاهرة. واستمر هذا الخط فى تطوره فتتوعت أساليبه وأشكاله.

والتجريد فى الفن الإسلامى كان نتيجة حتمية للفلسفة الإسلامية فالشكل الهندسى الإسلامى بناء عقلانى يصدر عن رؤية للطبيعة التى تتكون من تشكيلات هندسية، فالأشكال عند الفنان السلم لم تكن تجسيدا لمحاولة تستهدف الإمساك بالأشياء كما هى، بل من خلال هياكل رياضية تتداخل فى التركيب، كالدوائر وأنصاف الدوائر وغيرها. وقد كان هذا نتيجة طبيعية لاهتمام العرب بالعلوم الرياضية. من هذا المنطلق حاول المصمم استلهام الروح العامة للتصميم، الذى يجسد الأفكار المطروحة وهذا يظهر بوضوح فى مناظر قصر الرشيد، وجناح العباسة، والمقهى البغدادي والسجن، وفى تصميم الملابس فى الحقبة العباسية بعامة.

وقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل بملابسه، مع جانب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممتلئ خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها (صندوق الدنيا - صندوق الفرقة الجواله - كرسى العرش - مخدع العباسة... الخ).

ولأن تصميم مناظر هذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار خطوط العمارة الإسلامية للعقود والقباب والأعمدة؛ وهو اختيار دقيق لتفصيلات بالغة الدلالة، من أجل تحريك مخيلة المتفرجين، وتقديم دوافع الحركة للممثلين، وخلق مناطق التمثيل، وإيجاد البيئة الحسية التي تساعد على الاحتفاظ بحالة التخصيص وعلى انتظام تدفق الحوار في المسرحية.

المنظر الأول:

والمنظر الأول (وهو تصميم الشارع المصرى) جاء مكونا من جزء من إحدى حواري القاهرة القديمة، يشتمل على واجهة قهوة شعبية محملة على عربة، و«سبيل» موضوع على القرص الدوار.

ومن بعيد تظهره بانوراما للقاهرة بمآذنها، كما تظهر من بعيد القلعة، وهذا المنظر محمل على العربة الثانية.

وهذا المنظر هو معادل مرئى للفكرة الرئيسية للنص المسرحى وفقا للتشكيل المستخدم فى الكتابة، وقد جاء هذا المنظر موازيا للمحاور الرئيسية. ولفتحه «البروسنيوم» لإعطاء إحياء بالواقع. أما من ناحية اللون فقد استخدم الجسم الألوان الدافئة الزاهية، التي تجعل المتفرجين يشعرون بالبهجة مع حكايات صاحب صندوق الدنيا وزوجته.

المنظر الثانى:

تخفت الإضاءة، ويختفى صاحب الصندوق «والبلياتشو» وتصبح الإضاءة زرقاء، ويتم دوران القرص، وتخرج العربات الحاملة للمناظر من اليمين واليسار وتدخل عربات منظر، جناح العباسية، لتكمل منظر المنتصف (القرص الدوار).

وهذا المنظر اعتمد على العقد نصف الدائرى فى التصميم، فى تكرار غير متزن، عن طريق اختلاف أنصاف الأقطار والارتفاعات، ومع استخدام بعض الوسائد والستائر وشمعدان يستخدم فى مشهد المخدع وذلك لإضفاء طابع الدفء على المكان، وتأکید القيم العاطفية. وكذلك كانت الخطوط العمودية تؤكد الممثل الذى يقف أمامها بملابسه الخاصة.

ولهذا فإن منظر جناح العباسية، بما يتخلله من العواميد والعقود، يهـى نقاطاً لتأكيد الممثل الذى يقف داخل خطوط هذا العقد، هذا إلى جانب أن محور هذا المنظر منحرف جهة اليسار وبزاوية ٢٠°، على نحو يساعد على كسر الجمود، ويوحى بالقلق ويتيح للحركة خطوطاً حيوية.

أما بالنسبة للألوان فى جناح العباسية فقد سيطر عليها الاخضرار المائل إلى الزرقة ليمكس برودة الحياة التى تحياها العباسية داخل سجن قوانين أخيها الرشيد.

المنظر الثالث: قاعة العرش فى قصر الرشيد:

تعود الإضاءة تدريجاً، فترى صاحب الصندوق وقد ارتدى ثياب هارون الرشيد ليلعب دوره، الرشيد يجلس وخلفه السيف مسرور، والجواري يرقصن، والبلياتشو يلعب دور ابن أبى مريم مضحك الرشيد. ثم يدخل حارس ويميل على أن الرشيد فيقف الرشيد منتصباً، ويصفق فيهرع الجميع إلى الخروج، ثم يدخل الحارس ومعه الأشرس . ويأمر الرشيد بالأشرس أن يلقى القبض عليه وأن يسجن، كما يعلن تحريم الجدل وفلسفة الكلام وثرثرة الاعتزال.

من هنا لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بما هو زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات، ويساعد على توضيح الجدل وتأكيد ذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل، ويقدم مواقع الحركة للممثلين.

وقد استخدم هنا العقد نصف الدائرى، واعتمد فى التكوين على التماثل والاتزان على نحو يؤكد البؤرة فى الوسط، متمثلة فى كرسى العرش وقبة العرش الذهبية . والمحور بالنسبة لهذا المنظر ينحرف جهة اليمين بزاوية ٢٠° على نحو يوحى بالقلق نتيجة للحوار العقلى المستمر.

وقد جاء تصميم كرسى العرش ترديداً للوحدات الزخرفية المتحدة فى صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجواله، وذلك للربط بين الماضى والحاضر.

وقد وضع كرسى العرش على مستوى (١٥+) ليشكل كتلة ضخمة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف بجانبه، وهذا أيضا يهدف تأكيد شخصية هارون الرشيد بالنسبة لبقية الشخصيات. ولتأكيد أهمية منطقته العرش نفسها وضعت قبة ذهبية فوق كرسى العرش لتعلن عن سموه سلطان الرشيد وقوته.

وقد استخدم المصمم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية. والنفاز إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أن يشير كرسى - مثلا - إلى العرش، كما حدث فى مسرحية «لعبة السلطان».

وقد اعتمد تصميم هذا المنظر على اللون الذهبى الذى يعكس أبهة الملك والثراء، وتأثر الدولة العباسية بالفنون البيزنطية التى كانت تتميز باللون الذهبى. وكذلك كانت الألوان القائمة الدافئة فى كرسى العرش (الأحمر القاتم) توحى بالجدية والأهمية ومن المعروف أن الألوان لها دور أساسى فى تحديد الروح السائدة فى المنظر.

والمنظر المسرحى إذا جاء محققا الهدف من ناحية الأسلوب والروح للابد أن يخضع كذلك لمتطلبات فنية أخرى أساسها التوازن والتنوع. لذلك يجب أن يكون المنظر متزنا حتى عند خلوه من الممثلين (عرش الرشيد). فإذا رغب المخرج فى خلق حالة من القلق لدى المتفرجين فهنا يصبح من الضرورى التخلّى عن توازن المنظر، وهذا ما تحقق فى منظر «جناح العباسة» فى هذه المسرحية.

ويمكن تحقيق التنوع عن طريق المظاهر المعمارية المختلفة للمنظر، وهذا ما تحقق من خلال الأقواس المتتالية المتفاوتة فى الارتفاع فى منظرى قصر الرشيد وجناح العباسة، وأيضا عن طريق الزخارف فى كرسى العرش.

المنظر الرابع : السجن

تلو الإضاءة تدريجا فى مشهد يضم الأشرس وجعفر. وقد اتجه تصميم هذا المنظر نحو التجريد والتلخيص من خلال علاقات لونية أساسها التقابل بين الأبيض والأسود.

إن اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحي.. ويحيط بالعرض كله، بكواليسه ويراقعه وخلفيته المخملية السوداء. وجميع وحدات المناظر تسبح في ذلك الفراغ الذي يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء. ويكسر هذا الفراغ خطوط القضببان المستقيمة المتتالية بتكرار رتيب يعكس جمود المكان. وخلف هذه القضببان هناك حائط متهالك رمادي اللون ، به من جهة اليسار نافذة مغلقة أيضا بالقضببان، فلا فرار من برودة السجن. وترى الأشرس مقيد اليدين بسلاسل طويلة، تتيح له الحركة في داخل السجن.

واللون المضيء في هذا المكان البارد شريط (خط) كوفي أحمر في ملابس الأشرس، ممتد على أرضية ملايمه البيضاء، التي تحمل معنى رمزياً وقيمة جمالية من حيث البناء والتوازن، وحقيقة الأمر أن اللون الأحمر هنا يثير لدى المتفرج إحساسات مختلفة، ترتبط بالظروف المحيطة أو الموقف الكلي، فالموقف يغير من إحساسنا كما يغير من إدراكنا لمعنى الشيء المدرك.

ومن هنا كان اللون أول عنصر من العناصر التشكيلية التي تقوم بدور جمالي، ووظيفي. وبهذا تتحقق إيجابيته بما هو قيمة ووظيفة ودلالة ذات مضمون تعبيري وليس بما هو مجرد عنصر بلا وظيفة في الصورة المرئية. وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهي العناصر التي تنشأ نتيجة لتفاعل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام.

المنظر الخامس: «المقهى البغدادي»

استلهم المصمم في هذا المنظر روح روسومات والواسطي لمقامات الحريري، التي تشكل اليوم جزءا من تراث التصوير الإسلامي.

وأهم ما يميزها أنه لا وجود للبعد الثالث فيها، حيث تبدو كأنها مسطحة لا أثر فيها لاستخدام الظلال والعناصر المعمارية على مستوى النظر، ونرى الواسطي مع إبراز الزخارف والحليات، وما تضم من أرائك ومقاعد وأباريق وأقداح ونراجيل مزوقة. وقد حاول المصمم أيضا أن يتخذ من واجهة المعمار إطارا للمناظر الداخلية، وأبرز ما فيها هو زخرفة الدار من الداخل، وتوشية الجدران والعقود بالزخارف التي كانت تعد بدعة العصر.

وفيما يتعلق بتصميم الملابس فقد التزم المصمم بمفهوم الشخصية المسرحية بما هي مجموعة من العلامات، وبما هي شكل متحرك أمام المنظر. لذلك جاءت الملابس دالة على من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعي، ومن ناحية تاريخيته أو معاصرته.

إن الممثلين هم أهم عناصر التشكيل لفراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة تأتي بعد الكلمة، وهي أقدر العلامات على التعبير عن الأفكار. وقد تتمثل في حركة يد أو ذراع أو رأس أو الجسد كله. والعلامات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، والبعض الآخر يحل محل عنصر من عناصر المنظر. وهناك حركات تعبر عن المشاعر أو الأنفعال. وهذه الحركات تحدث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد. وفي حيز زمني وهذا وذاك لا بد من مراعاته عند تصميم الملابس.

لذلك كانت ملابس صاحب صندوق الدنيا مرتبطة بالملابس الشعبية، وهي قفطان مقلم أزرق، شد عليه حزام من القطن أزرق اللون، وصديري أزرق وطاقية زرقاء، فهو شخصية تقدم إلى البسطاء الحكايات المسلية يحكيها نهارا للأطفال من خلال صندوق الدنيا، وليلا للرجال وهم يدخنون النرجيلة في المقاهي الشعبية، وهو يحمل في أعماقه مضامين القصص الشعبي، ومن ثم فإنه يقدم حكايات الماضي عاكسة لمعاناة الحاضر.

أما ملابس زوجة صاحب صندوق الدنيا فقد صممت في شكل جلباب أزرق - مائل للزرقة، يحليه شريط برتقال اللون في الأكمام والذيل، وطرحة سوداء تغطي الزوجة بها رأسها، كما أنها تتجمل بضمفرتين وحلق وكردان شعبي، وفي أسفل الجلباب يظهر سروال أسود اللون، وهذه المرأة تعمل في الصباح «بلانة» كما أنها تبيع الطيب وأصناف المطور والكحل للنساء. أما في المساء فإنها تصحب زوجها.

أما ملابس «البلياتشو» فقد كان تصميمها انعكاسا لدور المهرج في التاريخ وهو في مسرحيتنا ينتقل من الحكاية الشعبية المروية إلى تقييص الشخصيات (ابن أبي مريم مضحك الخليفة، والبهلول الصالح الحزين أحمد ابن الرشيد).

إنها شخصية تتحرك فى مرونة من الحاضر إلى الماضى، ومن حوارى القاهرة إلى مدينة بغداد والدولة العباسية وعصر هارون الرشيد، حيث الأوامر والأحلام، ومن هنا تمدت فى ملابسها وفى حوارى القاهرة الألوان الساخنة، وقد صنعت هذه الملابس من «الستان» البراق والجلود الصناعية الملونة واللامعة هذا وقد علقت فى ذيل قميصه مجموعة من الجلاجل تحدث مع حركته نوعا من الضجة والبهرج. والواقع أنه كان يرفض تلك الحكايات الرتيبة التى يحكيها معلمه صاحب صندوق الدنيا، ويبحث عن الحكايات الوردية فى التاريخ العربى، كما كان يعلم دائما بالهجرة.

وملابس «البلياتشو» تتكون من سروال أحمر من الحرير يليسه دائما وهو يؤدى أدوار الشخصيات الثلاث التى يمثلها أو يشخصها أمام المتفرجين، ومن قميص علوى وحزام حول الوسط. يتغيران من شخصية إلى أخرى، فأين أبى مريم «مضحك الخليفة» يرتدى قميصا أحمر اللون عليه رسوم ذهبية تتكرر بالتبادل من النصف الأيمن للقميص إلى النصف الأيسر، فعندما تكون الزخرفة ذهبية اللون فى جهة اليمين تكون حمراء فى جهة اليسار، كما يستخدم حزاما للوسط ذهبى اللون، يوحى بالبدانة نتيجة لكثرة الأكل والشرب.

أما بالنسبة إلى البهلولى الصالح فقد استبدل بقميص ابن مريم قميص أسود بدوائر ذهبية تعطى الإحساس بالدنانير المتناثرة وبالثراء، فهو ابن الخليفة هارون الرشيد. ولم يلتزم المصمم الدقة التاريخية المتناهية فى تفصيلات ملابس عصر هارون الرشيد، لإيمانه بأنه الطراز المام هو الذى يوحى بالعصر. وهذا ما حاول تحقيقه عن طريق استخدام الخامات الملائمة. مثل الحرير والمخمل، ودلالة على الثراء والارتقاء الاجتماعى لذلك العصر. ومعروف أن العصر العباسى قد تميز بمظاهر الثراء، وعرفت فيه أنواع متعددة من المنسوجات، منها الديباج والحرير والصوف... إلخ.

وقد تأثرت ملابس العصر العباسى إلى حد كبير بالملابس الفارسية. وكان الخلفاء العباسيون يلبسون السواد، وهو اللون الذى كان يميز ملابسهم، فقد كان شعاراً لهم.

وبعد عصر هارون الرشيد من أزهى عصور الدولة العباسية (٧٨٦ - ٨٠٩م) (١٧٠ - ١٩٢هـ) ولذلك ارتبط تصميم ملابس هارون الرشيد بأسلوب مدرسة بغداد في التصوير، التي تميزت بأنها:

- ١ - عربية من حيث البيئة والمعادن والتقاليد.
- ٢ - فارسية في شكل الملابس وزخرفتها.
- ٣ - بيزنطية في استخدام الألوان الذهبية.

لذلك ترى الملابس ساذجة وفضفاضة وذات أكماس مسترخية، وعلى الأكماس أشرطة ذهبية تعكس صورة الرشيد الحاكم الفرد المثلث بالهجوم والأوهام.

أما ملابس جعفر البريكي فقد صممت بطريقة تعكس الصراع الداخلي في نفسه، فهو شخصية تتجنب الاصطدام بالرشيد، وهو يرى أن العدل يتمثل في سد حاجة المحتاجين، وروى أن الأثرياء مطالبون بأشباع الجوع توفيقاً لتمردهم، ولكنه عاجز عن اتخاذ موقف إيجابي.

لذلك تميزت ملابسه باللون الأسود، الذي تخفقه وحدة كوفية دائرية ملتوية من اللون الأبيض والأسود لتعكس جدل الأفكار داخله. وذلك في مقابل سيادة اللون الأبيض في ملابس الأشرس العقلاني المتمرد، لإبراز العلاقة الجدلية بين الأشرس والرشيد، مع وجود خط أحمر مشترك بين الأشرس وجعفر للتمييز عن السخط على المملطة العباسية، حيث ينتهي جعفر إلى الإيمان بأفكار ابن الأشرس، وقد تمثلت هذه الأفكار في تحرير العقل والتزام العقلانية في التفكير بوصفها الطريق الصحيح إلى تحقيق العدل، يمثل الفكر الاعتزال بما يحمله هذا الفكر من عقلانية تعلو من منزلة الفرد وحرية في الرأي والعمل، وتقول بالاختبار وتحمل الفرد مسؤوليته وتفسر الظواهر على أساس علمي، وترى أن الفعل مصدر للمعرفة، وكل ذلك كان يتعارض مع سلطة هارون الرشيد المطلقة. وهذا ما دفع الرشيد إلى سجن ابن الأشرس والبطش بالمعتزلة، ومن هنا فإن اللون الأحمر، نظراً إلى شدته، قد ولد شعوراً بأنه أكثر نقلاً من الشريط الأسود، الذي يتساوى معه في المساحة، تأكيداً لشدة وطأة الموقف على نفس الرشيد.

أما ملابس العباسية، التي شخصتها زوجة صاحب صندوق الدنيا ، فقد تمثلت فى عباآت متغيرة من حيث اللون فى كل موقف درامى، لتعكس انفعالاتها الداخلية، فهى شخصية رافضة لأحكام أخيها الرشيد، الذى يحجز على حقوقها الطبيعية، ويزوجها لجعفر زواجا بالعين، مخالفا بذلك شريعة الله .

أما بالنسبة للملابس المجاميع فى الشارع المصرى فجاءت موحدة، تتمثل فى قميص أسود وسروال أسود، يعلوه جلباب رمادى اللون مائل إلى الزرقة، وبه بعض الرقع الملونة كما لو كان ممزقا، أما فى المقهى البغدادى فيتم ارتداء الجلباب بحيث يظهر وجهه الآخر وهو يرتعالى اللون، ليست به أى رقع لونية، وذلك لإبراز العلاقة بين فقر الحاضر وثراء الماضى، من خلال التباين بين اللون البارد واللون الساخن.

أما ملابس الجوارى والراقصات فقد جاءت متشابهة من حيث خطوط التصميم، ومتغيرة من حيث اللون، عدا ملابس الرقصة التعبيرية فى الجزء الثانى، فترى الأميرة فى ثياب بيضاء، محوطة بوصيفاتها، وينسدل على وجهها ثياب أخضر شفاف. وتكشف الأميرة عن وجهها النقاب، وفى حركة راقصة تقذف به، وتتحول إلى شخصية مزدوجة، تختفى وراءها أميرة أخرى متشعة بالسواد .

ويدخل فارسان أحدهما يرتدى ثيابا سوداء والثانى ثيابا بيضاء. فيتبينان النقاب معا، ويمسك الفارسان كل منهما بطرف من النقاب فيتمزق، ويمضى كل منهما بقطعة منه.

أما بالنسبة للإضاءة فإننا نرى أن أبجدية هذه اللفة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوع الباهر للعين والضوء الخافت المزرق، لقد استطاع الضوء فى هذا العرض أن يقول لنا إن أملا ما أخذ ينمو فى باطن الشخصية، أو ضميرا ما يستيقظ. وهذا ما يظهر لنا فى مواجهة جعفر للأشترس فى مشهد السجن، إن لفة الضوء لفة وصفية. هذا ما يتأكد فى مشهدى كابوس الرشيد، فالضوء

يوصفه لغة قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكي يتحدث بلفته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور في عقل الرشيد، دون أن ترى عناصر هذه الأحداث.

إن الإضاءة في لعبة السلطان استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحي بصفة عامة.

وقد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا . وذلك بزيادة كمية الضوء الملون، المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بقية الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء عليهم وهذا ما حدث عند مواجهة الرشيد للأشرس، فقد أصبح جعفر والعباسة في الظل.

لقد استخدم في هذا العرض أسلوبان لإضاءة خشبة المسرح:

١ - الإضاءة العامة (يظهر هذا بوضوح في المنظر الأول - الشارع المصرى - المقهى البغدادي).

٢ - الإضاءة النوعية (إظهار مناطق معينة).

هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، فسقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين تجعله يبرز (كرسى العرش، والقبعة الذهبية في منظر قصر الرشيد).

أما الظل فيجعل العنصر يتضاءل وهذا يتضح في جانبي المنظر، المحملين على عربة اليمين وعربة اليسار.

إن إدراكنا للمنظر والملابس المسرحية التي نشاهدها على خشبة المسرح هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا عن طريق الصورة المرئية..

إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس باللمس .
(الخ).

ثم تتضمن هذه الإحساسات بغضها إلى بعض، وتترجم في عملية الإدراك على أنها منظر مسرحي يمثل شارعا أم قصرا أو سجنًا أو مقهى .. إلخ.

إن العصر الأساسى الذى تبقى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة، أى أننا ندرك عن الأشكال صورها العامة. لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها.

إن المتفرج يدرك الصورة المرئية كلها دفعة واحدة بوصفها وحدة لها كليتها، لها طابعها المميز.

إن مشاهدتنا لمشهد مسرحى لا يمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من وقائع وحوار وخطوط ومساحات وألوان، أى يذكر أجزائه، ولكننا نصفه كما شاهدناه كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدة، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى تدرك فيه الشكل المراد إدراكه، والمدرّك فى هذه الحالة يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة هذا المجال.

وعلى سبيل المثال يظهر اللون الأحمر فى ملابس الأشرس أكثر حيوية، كما يبدو قائما، لأنه موضوع على أرضية بيضاء، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس جعفر، فى الجزء الثانى من العرض فتجده يظهر حائلا، وذلك لمجاورته للون الأسود.

إن المثير هو اللون الأحمر، فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة، وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى تدرك فيه الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك.

ولقد أظهرت التجارب أنه عندما يرى الإنسان لونين فإن إحساسه إزاءهما يتقرر على حسب الظروف الكلية المحيطة بمركز المؤثر.

على أن إدراكنا للشكل لا يتوقف على مجموعة الإحساسات التى تصل إلينا منه فحسب، بل كذلك على المجال الكلى الذى يوجد فيه، والذى يؤثر هو كذلك فى هذه الإحساسات ويكفيها ويعطيها صورتها المميزة، وإذا ما ثبتنا الشكل وغيرنا فى المجال الكلى فسيؤثر إدراكنا لهذا الشكل تبعاً لهذا التغير. وهذا يتأكد من خلال ملاحظتنا جعفر والأشرس فى منظر قصر الرشد ثم فى منظر

السجن؛ فتغير المجال يقضى إلى تغير إدراكنا للشكل القائم، كما أن إحساساتنا إزاء هذا الشكل تتغير تبعاً لتغير هذا المجال.

إن مبدأ النسبية يتحكم فى إدراكنا للشكل الواحد عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل. وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفيه له متوقعة على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام، ومنها اهتمام المدرك فى لحظة الإدراك، ومنها خبرته السابقة عن الشكل العام المدرك. وهذه العوامل نجعله يحول الأشياء بطريقة تكاد تكون آلية إلى أشكال وخلفيات يمكنه إدراك معناها.

ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات، فالشكل يميل إلى البروز من خلال توصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية، وأحياناً يحدث تذبذب فى الإدراك أو فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية. كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحياناً تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحياناً أخرى تظهر بوصفها خلفيات. وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، وهذا ما يتمثل بوضوح فى منظر جناح العباسية، فنحن نشاهد فى هذا المنظر العقد الأخضر مقروناً بخلفية سوداء. ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى خلفية، وتظهر الخلفية السوداء على أنها شكل يمثل صورة علية لإنسان، وفى هذه الحالة تتوقف عملية الإدراك على كيفية تركيز الرؤية. وفى المثال السابق حدث تذبذب بين الشكل والخلفية، حيث صارت لهما صفات متعادلة، وتوقف الأمر على الشخص المدرك وعلى عملية الإدراك: هل تركز على الشكل أو الأرضية؟

لقد جاء التصميم لمناظر العرض المسرحى، لعبة السلطان، وملابسه مطابقاً للرؤية الإخراجية وفلسفة النص الدرامى، واستطاعت الزخارف والمظاهر المعمارية أن توحى بعصر المسرحية وأسلوبها وبالروح السائدة فى الإخراج على المستوى التشكيلى.

إنها لعبة النقمص والتخفي، والصراع بين الوجه والقناع، والواقع والحلم.
«إنها وجه يتشكل، وجه يتحول، وجه يهرب، وجه يجهل، وجه يسأل، وجه
يظلم، وجه يقتل، وجه يجذب، وجه يتنكر، ووجه يتفرج»، على ما يقول نص
المسرحية ذاته.

النشاع للمصرى

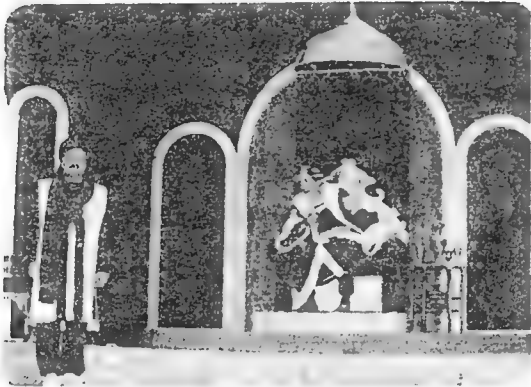


صندوق الدنيا



. لعبة السلطان رؤية تشكيلية / صبرى عبد العزيز

فصل الرشيد



البحر



. لعبة السلطان رؤية تشكيلية / صبرى عبد العزيز

الإيحائية فى تشكيل الفراغ المسرحى

فى مسرحية «باب الفتوح»

تأليف : محمود دياب

إخراج : أحمد عبد الحليم

الرؤية التشكيلية : صبرى عبد العزيز

الإيحائية في الفراغ المسرحي في مناظر مسرحية «باب الفتوح»

لتشكيل الفراغ المسرحي في هذا العرض المتمد المناظر، بهدف خلق الصور المرئية الإيحائية المتغيرة بحكمنا متغيرات: القيم التي تم استخلاصها من النص الدرامي وأسلوب الأخراج.

أن «باب الفتوح» للكاتب محمود دياب (١٩٣٢ - ١٩٨٢) تعبر عن واقعنا وتتضمن هموم الإنسان العربي المعاصر من خلال النظر في التاريخ الذي تصنعه المسرحية والدعوة الى التأمل في الماضي وأنمكاسه على الحاضر.

وعن هذه المسرحية يتحدث د. على الراعي فيقول:

«باب الفتوح» إحتجاج على التاريخ الذي كتبه مؤرخو الملوك السلاطين والوزراء والأمراء. المؤرخون الذين يرون أن الأحداث التاريخية هي ما يصنعها هؤلاء وأن من سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تصنع بهم الأحداث»^(١)

أن هذه المسرحية تاريخية متخيلة عن فترة صلاح الدين الأيوبي (٥٢٣ هـ / ١١٢٨ م - ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م)

والتاريخ المصون يحدثنا عن الفترة الأيوبية فتراها فترة لم تتجاوز ثمانين عاما (٥٦٧ هـ - ٦٤٨ هـ) ولقد حارب رجالها في جبهتين:

(أ) جبهة داخلية ضد الفاطميين الذين كانوا يمسكون بزمام الحكم.

(ب) جبهة خارجية ضد الصليبيين أى مسيحي أوروبا الذين استولوا على بيت المقدس وأنشأوا لأنفسهم ممالك صغيرة فى بلاد الشام.

واحرزوا النصر فى الميدانيين وحرر صلاح الدين مؤسس الدولة الأيوبية بيت المقدس. لقد كان لانتصارات صلاح الدين الحربية على الصليبيين شأن كبير فى ظهوره كزعيم للعالم الإسلامى، كما كان لحكمه أثر كبير فى مصر من الناحية الدينية حيث أرجع إليها المذهب السنى، وبذلك وثقت علاقتها مع الدول التى تدين بهذا المذهب. ولقد تميز عهد الايوبيين بجيش قوى يشمل خليطا من الفرسان العرب والترك والأكراد.

ولكن ماذا فعل محمود دياب فى هذه المسرحية؟

لقد اتخذ موقفا نقديا من التاريخ من أجل التعرف على الوجه الحقيقى للواقع. فترى مجموعة الشباب المعاصر فى المسرحية يؤلفون بأنفسهم الأحداث ويقول أحدهم عن القضية المطروحة:

«كان صلاح الدين يحمل سيفاً.. ولكن لم يحمل فكراً.. والثورة فكراً أولاً، لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل أن منها ما انتهى فى حياته، فلو كان قد حمل مع سيفه فكراً لكنا فى أغلب الظن قد ورثنا انتصاراته» باب الفتح».

وعن هذه القضية المطروحة يقول د. عبدالقادر القط:

«وهى قضية - كما ترى - تصدم اليقين القومى والتاريخى المألوف وتثير التفكير فيه من جديد (٢)

أن شخصيات هذه المسرحية تجمع كل الاجيال، ويمتزج فيها البناء الدرامى من خلال تسبيح مركب للصراع بين الواقع والحلم، وهذا هو جوهر التاريخ الحقيقى للإنسان وصراعه مع التاريخ المدون.

وتجرى الأحداث على مستويين زمنيين:

الأول: الزمن المعاصر، ويتمثل في المجموعة المعاصرة ذكرها . والتي تتدخل في الحدث، وتشارك فيه، وتعلق عليه فهذه المجموعة هي صانعة المسرحية، والمحركة لشخصياتها وأحداثها وتكسر الابهام.

الثاني: الزمن التاريخي، ويتمثل في استرجاع انتصار صلاح الدين الأيوبي في موقعة حطين، وإعادة بيت المقدس من يد الفرنجة (٥٨٢ هـ - ١٨٧ م).

وايضا تدور المسرحية حول موضوعين:

الموضوع الأول: وهو الرئيسي ويتمثل في اسامة بن يعقوب وكتابه باب الفتوح، وسميه من أجل ان يلتقى بصلاح الدين ليطلعه على أفكاره. وان اسامة بن يعقوب هو فكر الحاضر منعكسا على الماضي، وهو مفكر الثورة. وواضع كتابها، والمتبئ بها . إنه فارس الشعب الذي صنعه شباب الواقع من خيال مرهف، ومدوه إلى أعماق التاريخ، ثم عادوا معه إلى أرض الواقع.

المجموعة: (إلى الجمهور)

أسامة بن يعقوب، هو اسم فتانا الثائر، لن تجدوا له أثر في فهارس أو مراجع، أو على جدران فلسفة ولا في ملاحم الشطار لم يكن يوما خليفة أو أميرا في ولاية، أو من رجال المناصب، فهو لم يعك الدسائس، لم يخن لم يقدر لم يكن بوق دعاية.. أو كلب صيد لحاكم، لم يبيع أهل دارة باختياره من أجل منصب، لذلك لم يذكر اسمه في الوثائق والمراجع «باب الفتوح».

وتتغير ادوار مجموعة الشباب وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة فهم تارة شخوص في مسرحية يمثلون فيها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت زسامة بن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة.

ويصبحون شخصيات تلعب أدوار في الحدث التاريخي تارة واسعة. ثم هو في آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور، يشير التغير والمنادون بالدولة الفاضلة التي تحددها كلمات أسامة بن يعقوب في باب الفتوح ولا تلبث أن تصبح شعارا واجب التنفيذ وحلما تمتد أيدي الملايين الى تحقيقه،^(٢)

أما الموضوع الثاين: والذى يعد تطبيقا على الموضوع الأول، ويتمثل فى سعى أبو الفضل وأسرتة وأحفاده للعودة إلى القدس شهد فى صباه مذبحة القدس التى أحرقت فيها الفرنجة أربعين ألف مسلم داخل المسجد .

أن عودة أبو الفضل إلى مدينة القدس تحمل الى جانب حلمه ببيته رغبة فى الانتقام من الفرنجة ويطلب من ابنائه وأحفاده أن يحملوه إلى السلطان صلاح الدين ومثلما فشل أسامة بن يعقوب فى توصيل أفكاره ورؤيته للحكم والشورى إلى صلاح الدين، بفشل أبو الفضل فى توصيل صوته أن خط أبو الفضل كموضوع ثانوى، مكمل للخط الرئيسى ويدعمه . أن أسامة هو الحلم المناضل من أجل أبو الفضل وأمثاله من الكادحين، ومصيرهم واحد لأن الحلم واحد فأحدهما هو الحلم، والآخر هو الحق المهدر .

وفى النهاية مات أسامة بن يعقوب ولكن أفكاره لم تمت وبقيت كلمات «باب الفتوح» فى صدور الاحياء الذين لم يمسهم الاعصار وتتحول وجهة النظر إلى تعبير عن وعى الجماعة أملا فى تحقيقها على أيدي الجماهير .

إن هذه المسرحية يتضافر فيها الحدث البسيط، والشار الملحمى البريختى، بين الواقع الذى نعيشه والواقع الذى نصنعه بحياتنا، والدعوة إلى تأملهما .

وعن اسلوب كتابة المسرحية يحدثنا د . عبدالقادر القط فيقول:

«على أن سلطان القضية والفكرة على فن الكاتب يبدو فى أوضح صورة فى «باب الفتوح» فقد اتخذت المسرحية كثيرا من مقومات المسرح الملحمى الذى يقوم على اشراك المشاهد فى قضية يفكر فيها . دون أن «يندمج» فى أحداثها ويتعاطف مع شخصياتها على النحو التقليدى المعروف، وكأن المسرحية فى هذا اللون من التأليف المسرحى «برهان» على القضية المطروحة منذ البداية .

ولا يجد المؤلف المسرحى ضيقا من أن يزيل «التوهم المسرحى» عند المشاهد لكى يذكره من حين إلى آخر . بأن ما يراه ليس حادثا حقيقيا، يجرى فى تلك اللحظة على خشبة المسرح، بل هو «عرض» مسرحى لفكرة يراد تفيها أو اثباتها»^(٤).

لقد وضع برتولد بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) نظريته في المسرح الملحمي من أجل أن يتخطى الآثار التخديرية للمسرح الأرسطي ويهدف أن يجعل المتفرج مشاركاً في الحدث وأن يدفعه إلى القيام بسلوك ما يعنيه تغيير الواقع الاجتماعي المماش، وتعلمنا كيف تناضل ونظل على قيد الحياة.

كان يطالب المتفرجين أن يفكروا، وعلى الممثلين أن يمرضوا القضية لأن يتقمصوا الشخصيات التي يلعبونها . والفن المسرحي لدى بريخت يساعد الأفراد في المجتمع على تفهم التاريخ بشكل صحيح وعلى هذا يكون تناول الشخصيات والأحداث الموجودة سواء في التاريخ أو في الحياة اليومية تناولاً يضعها في الإطار التاريخي الصحيح ليكمل المتفرج يستوعبها عقلياً وهذا هو الدور التثويري للفن.

أن المسرح عند «بريخت» مهمة اجتماعية ينبغي أن تؤخذ بكل جديده ، وهو يحاول أن يضع المسرح على أعلى مستوى لوجهة نظر الواقع الاجتماعي الشاملة في عصرنا ومن ثم يستخدم المسرح في النضال الذي يخوضه، ويسعى إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية وهذا الأسلوب يستقيمه من موقف المتفرج. أنه يهدف إلى إثارة الفكر عن طريق تحطيم مفهوم الحائط الرابع ودفع المتفرج لأن ينبغي موقفاً فكرياً من القضايا التي يعرضها له الكاتب المسرحي فالبناء في مسرح يقوم على استخدام البعد التاريخي في الحدث. وكذلك عنصر التفرير لكسر الإيهام المسرحي ودفع المتفرج لاستخدام عقله دون استثارة عاطفته حتى يستطيع اتخاذ الموقف الفكري المطلوب.

وقد انطلق «بريخت» من ضرورة أحلال «التفرير» محل تقنيه الاندماج وعن طريق هذا «التفرير» يجعل المتفرج يفكر في الحدث. ويستنتج الحلول من أجل أن يصبح عضواً أفضل في مجتمعه.

ويتحدث الناقد أ. د. بمشيتز عن «التفرير» في دراسته عن «بريخت وعلم الجمال» فيقول: «التفرير إذن يعنى التأرخة، يعنى رسم الحوادث والأشخاص

كشئ سالف.. والشئ ذاته يمكن أن يحصل مع المعاصرين أيضاً يمكن أن ترسم مواقفهم كشئ مرتبط بالزمان تاريخي وسالف، بهذا تكسب أن المقترح يستقبل كمغير عظيم. لا يقبل العالم إنما يصيره، أن المسرح يقدم له العالم ليفيره^(٥).

أن أهم مهمة عند تقديم أى نص مسرحى على خشبة المسرح نتلخص فى الدافع افكرى. ومن هنا يأتى تأكيد «بريخت» على «الفكرة المسرحية» كما أن تقريب حادثه أو شخصية تمنى إثارة الاندهاش والفضول حولها.

أن جوهر العمل الفنى عند «بريخت» يستند على علم الجمال المسرحى الموظف اجتماعياً وفق تفكير تاريخي.

وقد اعتمدت نظرية بريخت على عنصر «التفريب» بمعنى أن يجعل الأحداث التى يراها المتفرج تبدو غريبة ويكسر حاجز الابهام بالواقع الذى يعمل دائماً المسرح للأرسطى على خلقه، حيث أن احساس المتفرج بفراجه ما يراه امامه يكون بمثابة الخطوه الأولى التى سوف تدفعه لأن يتوقف ويناقش ويتناول بالنقد ما يراه امامه، وعن التفريب يقول بريخت:

«فالتفريب يعنى إبراز الملامح التاريخية، وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابره»^(٦).

وهذا معناه أن كل حدث إنما لا يتأتى الفهم الصحيح والكامل له إلا الإطار التاريخي المرتبط به وأن لكل عصر خصائصه المميزة لتلك الفترة. فالظروف المعينة تخلق الخصائص المميزة للعصر وشخصياته، وأن الشخصية حتى لو تحقق فيها سمه العمومية الإنسانية، لكنها تظل لها قدر من الخصوصية تتبع من ارتباطها بفترة تاريخية محده لها سماتها الإجتماعية المعينة، والتفريب يعنى بإبراز هذه الخصائص فى الإطار التاريخي أو إبراز الملامح التاريخية.

وجاءت المناظر متتالية طبقاً لتتابع المشاهد وهى:

١. تجرى الأحداث على مستويين فى المنظر الأول:

المستوى الأول: مستوى خشبة المسرح منظر الساحة ويتحرك عليه المجموعة المعاصرة من الشباب ويمثلون مقدمه المسرح بالكامل.

المستوى الثاني: وهو تتدرج من صفر إلى ارتفاع ٢ متر وهو المستوى التاريخي ويحتوى الساعة التالية لنهاية المعركة بين جيش صلاح الدين والفرنج فى موقعة «حطين» وفى عمق المسرح نرى علم صلاح الدين ذى «النسر الأحمر» على قماش أصفر يمثل خيمه صلاح الدين خلال استعراضه للأسرى تلك الحركة التى نحسها من خلال حركة الحراس والأسرى صغوداً وهبوطاً.

٢. المنظر الثاني: وتدرج الأحداث فى نفس المستوى التاريخي مع رفع علم صلاح الدين وأضافة أبواب مدينه «عكا»

٣. المنظر الثالث: يتم رفع باب «عكا» وأضافة منظر للمسجد الأقصى للإيجاء بمعمارية المكان بأبواب مدينة القدس ومن خلال درجات السلالم والقبو وقبه الصخرة يتكون المنظر العام من ركن فى مساحة فى مدينة القدس عند فتح صلاح الدين لها. وفى مواجهة الجمهور مدخل طريق من خلال قبو أسفل المستويات.

٤. المنظر الرابع: على المستوى الأعلى التاريخي نرى واجهة معمارية لبيت «ابو الفضل» له شرفه واسعه ونرى القبو يفلق عن طريق باب المنزل.

٥. المنظر الخامس: السجن مجموعة من الشباب المعاصر مقيده فى السجن من خلال اضافة قضبان فى مناطق متفرقة فى مقدمة خشبة المسرح وفى عمق المسرح نرى قبه الصخرة أيضاً من خلال قضبان تغطيها بالكامل.

وكانت عملية تغير المناظير تتم أمام المتفرجين، ولا أسدال الستارة الأولى، وذلك يقصد إزالة أى شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن واقعية ما يراه، وقد اعتمد المصمم فى عملية التغيير على تطيير القطع النظرية إلى حيز أعلى خشبة المسرح وجر القطع المثبتة على عجلات إلى خارج حيز التمثيل.

أن تحريك المناظر يضيف ديناميكية الجو العام للمسرحية.

والمناظر فى المسرح الملحمى يجب أن يكون ايضائية تجنب كل من الممثل والمتفرج من الدخول فى الابهام والتاكيد على مسرحه المسرح من خلال تقرير المناظر أمام المتفرج وأن تكون أجهزة الإضاءة مرئية للجمهور، فبمثل هذه الطرق يتأتى للمتفرج أن يحتفظ بيقظته العقلية فيصبح قادراً على الحكم على ما يراه فى المسرح.

أن بريخت يؤكد على ضرورة توظيف عناصر العرض المسرحى دائما من أجل كسر حاجز الابهام، وان تكون عناصر المناظر متحركة وانه يجب تكوينها بشكل تخريجى، بما يتفق مع الرؤية الاجتماعية للمسرحية هذه العناصر تكتسب تدريجيا سمات العمليات الاجتماعية المراد أصلا توصيلها وايضا حلها وأفهامها للمتفرج، ذلك لأنها قدمت على أنها مجرد أدوات للممثلين الذين يقومون بتصوير هذه العمليات الاجتماعية وهذا أيضا ما يصنعه كاتب النص فى المسرح الملحمى فى تفكيره حيث يقوم بصياغة المادة الاجتماعية بموضوع مسرحيته بشكل يتيح امكانية فهم العمليات الاجتماعية التى من خلالها تتطور العلاقات بين الإنسان والمجتمع فى إطار العمل وبالمثل فإن المصمم يخذو حذو المؤلف ولا بد له من خلال تصميمه للمناظر أن يبرز هذه العناصر الخاصة بتصميمه حتى تكتسب سمات العمليات الاجتماعية للوسط الذى يصور أو يقدم على خشبة المسرح.

أن مصمم المناظر والملابس والإضاءة يعنيه فى المقام الأول حركة الممثلين كاشكال ملونة متحركة داخل الفراغ المسرحى على الخلفية وهى المناظر وهذا ما يعطى مفهوم التفاعل المتبادل، ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات. فالشكل يعميل إلى البروز من خلال شدة اللون، والخلفية تميل إلى التوازى بحيازتها وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يحدث تذبذب فى الإدراك أو فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

وحاول المخرج أحمد عبدالحليم فى رؤيته الإخراجية ابتكار المعادل المسرحى لمفردات لغة الكاتب آخذاً فى الاعتبار مكونات الأسلوب الملحمى وعناصره فى رؤية إخراجية واضحة المعالم.

تميزت بمضامينها وبصياغتها الفنية. وتزاوجها بين الماضى والحاضر ورؤيتها فى تشكيل المستقبل، وقد أكدت الرؤية الإخراجية على دور المجموعة المعاصرة من الشباب الذى يعبر عن ضمير الجماعة والذى يعيد صياغة التاريخ، وكسر الابهام.

ويلتحم مضمون المسرحية بصياغتها التحاماً يحمل رائحة الماضى ويحمل همومنا وقضايانا اليومية والمصيرية المعاصرة وتميزت أيضاً فى السعى إلى إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة لها لتؤكد مضمون العرض «فى أنه لكى يكون الانتصار انتصاراً ينبغى أن يلتقى السيف بالحكمة، والقوة بالحق، والسلطة بالجماهير».

أن هذا العرض يطرح تساؤل منذ البداية؟

ماذا نتنظر؟ ماذا تريد؟

من هذا المنطلق استخدم المصمم د. صبرى عبدالعزيز فى تشكيل الفراغ المسرحى الأسلوب الاصطلاحي أو اللا إيهامى الذى يتعامل مع خشبة المسرح على أنها ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل. والأسلوب من الناحيتين النظرية والعملية - يعنى طقس التعبير عن معنى المسرحية ومناخها العام.

والأسلوب الملحمى ضد الإيهام بالواقع، ويجعل المتفرج رقيقاً على ما يراه وقادراً على اتخاذ موقف، وهناك العديد فى الأساليب التى تنتمى إلى الأسلوب الاصطلاحي أو اللا إيهامى وكل أسلوب من هذه الأساليب الاصطلاحية يتعامل مع الواقع الموضوعى والتجريدية بدرجات مختلفة، فداخل الفراغ المسرحى وفوق منطقة التمثيل تبنى مساطب وسلالم مختلفة الحجم والمساحات بهدف أن تهيئ للمخرج خشبة مسرح متعددة المستويات، وعندما تزود هذه المساطب بوحدة من المناظر كالأعمدة، والحوائط، والقلاع، والحصون، والأبراج، والأبواب، والفضبان... وهكذا أى خلق الإيحاءات الضرورية.

فإن الأسلوب العام يكون «الايحائية» بهدف الإيحاء بالمكان والزمان، لا تمثيلها تمثيلاً واقعياً، وذلك باستخدام وحدات بسيطة ودون استخدام تفصيلات ولتكوين منظر مرّن ويشئ من التعديل سواء بالحذف أو الإضافة يتغير المنظر. فهذا التكوين الثابت في لحظة من اللحظات يعطى الإحساس بأنه قمة جبل حطين يصعد عليه الممثلون، وفي لحظة أخرى تتحول هذه المساطب والسلالم إلى مساحة عامة فيها أبواب عكا وفي لحظة ثالثة أبواب القدس ومسجد قبة الصخرة وفي لحظة رابعة نرى المستوى الأعلى يصبح واجهة بيت له شرفة .. (بيت أبو الفضل) وهكذا تتوالى المناظر.

وقد أمكن تقسيم العرض المسرحى إلى جزعين وجاءت المناظر بالتتابع التالى فى الجزء الأول:

الساحة - معسكر صلاح الدين (علم النصر الأحمر) - الساحة - أبواب عكا - الساحة.

أما التتابع فى الجزء الثانى فجاء كالتالى:

أبواب القدس - بيت أبو الفضل - السجن - بيت أبو الفضل - الختام.

ويما أن الفراغ المسرحى هو عنصر وسيف بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى، وبين المتفرجين والممثلين، وبين النص والعرض، كما أن العملية المسرحية تتمو بتفاعل الفنون المشاركة فيها وتهدف الى عرض الفكرة الدرامية المطروحة.

لذلك كان لابد من طرح تساؤلات من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية خاضعة لمعطيات النص الدرامى السابق ذكرها، ولإعطاء التكامل للرؤية الإخراجية.

وهذه الأسئلة كان أهمها:

- ١ . كيفية ملائمة المناظر للحالة الاجتماعية المعروضة؟
- ٢ . ما هى الإيحاءات الضرورية المطلوبة؟
- ٣ . كيف يمكن كسر حاجز الإيهام فى الإطار التاريخى؟
- ٤ . كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى فى مناطق التمثيل؟
- ٥ . أى القيم الدرامية يلزم تأكيده؟

٦ . الملابس كشكل متحرك فى الفراغ وعلاقتها بألوان المناظر؟ وتحديد الروح السائدة عن طريق الألوان

٧ . أهمية الاضاءة فى تغير الأمكنة مع المناظر؟

وقد قدم هذا العرض الذى نحن بصددده على خشبة المسرح ذات طابع معمارى نمطى ايطالى، وهى محددة من حيث التجهيزات الألية.

وبالنسبة لحجم خشبة المسرح (القفص المسرحى) فهى بكل أسف مختلفة النسب، فأبعاد الكواليس فى الجانب الأيمن والأيسر لا تحقق المرونة فى الحركة وعمق خشبة المسرح محدود وأمكن التغلب على ذلك بأضافة مساحة لمقدمة خشبة المسرح للربط بين المسرح وصالة المتفرجين.

أما الامكانات الميكانيكية فلا وجود لها وجاء الاعتماد على القوة البدنية فى تغير المناظر، أن خشبة المسرح هذه تعد أداة هزيلة فى يد مصمم المناظر. لذلك حاول المصمم . قدر استطاعته . أن يجعل التصميمات موحية وبسيطة لتحقيق العلامة الدائمة بين منصة العرض المسرحى والجمهور، وقد عمد المصمم الى اختيار خطوط العمارة الإسلامية فى العصر الأيوبي الذى أمتاز فى مصر وسوريا بالعمائر الحربية، نتيجة الحروب المستمرة، فاهتم الأيوبيون ببناء القلاع والحصون، أما من جهة الزخارف المعمارية، فتجد أن الأيوبيون كانوا يكسون الجدران بأشرطة من الزخارف الجصية التى تتكون من عناصر بنائية دقيقة وزخارف مجردة.

وكذلك ظهر فى عصر الأيوبيين بعض التأثيرات الفنية البيزنطية بالأضافة إلى العناصر السلجوقية من عهد الأتاتكة كما أستوصى التصميم أيضا من معالم القدس المعمارية بعقودها وأقواسها وأزقتها وأحجارها ، ويتجلى ذلك فى عمارة المسجد الأقصى التى تتميز بتصميم معمارى فريد وبجمال وفخامة وزخارف.

ومن دراسة التصميم للمسجد الأقصى، نرى أنه اعتمد على رسم دائرة داخل مثنى وربما يرجع ذلك الى نشيد مبنى يحيط بالصخرة المقدسة. وجاءت محققة للهدف من ناحية الأسلوب الايحائى وأمكن تحقيق التنوع التشكلى فى الفراغ المسرحى عن طريق المظاهر المعمارية المستوحاه من العصر الأيوبي، وهذا ما

تحقق من خلال الأقواس والزخارف والألوان كلفه تعتمد على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفع.

أما الشخصيات التي ابدعها الكاتب محمود دياب فتكونت من:

- ١ - المجموعة المعاصرة : سبعة من الشبان المعاصرين بينهم فتاتان.
- ٢ - اسامة بن يعقوب : شاب عربي أندلسي من أشبيلية عاش في نهاية ق ١٢م.
- ٣ - عماد الدين : مؤرخ عربي كان ملازما لصالح الدين في غزواته.
- ٤ - سيف الدين : أحد قادة حراس صلاح الدين.
- ٥ - زياد المصري : كاتب لدي عماد الدين وتلميذ له وهو لا يتجاوز العشرين من عمره.
- ٦ - أبو الفضل : شيخ معمر تخطي المائة. شهد غزو الفرنج للقدس سنة ١٠٩٩ م
- ٧ - حسان وعمرو : ولد أبو الفضل وهما بين الستين والسبعين.
- ٨ - عائشة : فتاة في العشرين من نسل أبو الفضل.
- ٩ - عبد الرحمن : رجل من أسرة أبو الفضل بترت أحدي ذراعيه وهو يجاهد مع نور الدين.
- ١٠ - تاجر العبيد :
- ١١ - تاجر النفائس :
- ١٢ - تاجر الفلال :
- ١٣ - سارة : يهودية متوسطة العمر كانت تقيم بالقدس عند فتح صلاح الدين لها في ١١٨٧م.
- ١٤ - سيمون : ابنة سارة في حوالي الخامسة والعشرين
- ١٥ - مجموعة من أسرى صلاح الدين وحراسة.
- ١٦ - مجموعات من فقراء العرب العائدين الى بلاد الشام بعد فتح صلاح الدين لها.
- ١٧ - عدد من رجال ونساء وأطفال الصليبيين الذين طردوا من القدس بعد فتحها.

١٨ . مجموعة من سادة العرب من تجار وملاك عاشوا أيام صلاح الدين.

وفيما يتعلق بتصميم الملابس للشخصيات السابق ذكرها فقد راعى المصمم عملية التصميم مفهوم الشخصية المسرحية كمجموعة من العلامات، كشكل متحرك أمام المناظر لذلك جاء التصميم قائم على دلالة من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعي، ومن ناحية تاريخية.

أما ملابس المجموعة المعاصرة من الشباب فجاءت موحدة. تتمثل في قميص أسود وسروال أسود وصديري يرتقالي اللون وذلك لابرأزهم باللون الساخن في الصديري وسط الفراغ المسرحي.

أما بالنسبة للإضاءة فقد استطاعت أن تؤكد المقاييس الدرامية وتكسر الإيهام عن طريق خشبة المسرح بضوء أبيض شديد باهر وبهذا تصبح وسيلة لهم وهم الواقعية على المسرح ويظهر أجهزة الإضاءة مرئية للمتفرجين أيضا . لقد دعمت الإضاءة الجو العام للعرض من خلال استخدام الإضاءة العامة والإضاءة النوعية.

لقد جاء التصميم لمناظر العرض المسرحي «باب الفتوح» مطابقا للرؤية الإخراجية وفلسفة النص الدرامي، واستطاعت الزخارف والمظاهر المعمارية بأن توحى بعصر الفترة التاريخية المطروحة بصريا وفي نهاية العرض نرى قبة الصخرة سجيئة. وتتحول وجهة النظر الى تعبير عن وعي الجماعة بالقضية التي تم طرحها .

أن انتصار السيف وحده لا يكفي ولا بد من تدعيمه بالفكر فالفكرة هي التي تعطى النص العسكري دلالة ومعناه.

إن فكرة الحرية وتحقيق العدل من الأفكار الأساسية في أعمال محمود دياب لقد كان كاتباً ذا موقف وفكر، ناتج من وعي أنساني واجتماعي وسياسي واضح فجميع مسرحياته تطرح قضايا وهموم الإنسان العربي وكل قضية تقرض بناء خاصا واسلوبيا متميزا في ابداع المواقف ورسم الشخصيات ودقة الحوار. وعن الإبداع المسرحي عند محمود دياب يتحدث د . عبدالقادر القط فيقول:

«ومما يكن من طبيعة مسرحيات محمود دياب، فإنها سواء تضمنت فكرا أو رمزا

أو بحثًا عن الحقيقة تظل شاهده على فهم دقيق لطبيعة المسرح ورسائله الفكرية والسياسية والاجتماعية، وتبقى عطاء خصبا باقيا لقنان مفكر، لعل فكره ووعيه وموقفه من حاضر المجتمع العربي كانت جميعا من وراء موته المبكر الفاجع «٧».

إن كل ما كتبه محمود دياب يتخذ من المجتمع أساسا، وتحقيق القمة الحقيقية للمسرح عنده في مدى صدقه في التعبير عن حياة وآلام البسطاء والمطحونين وهموم شعبة ووطنه.

فلا يكفى أن تتضمن المسرحية نقدا وأدانة لمجتمعها، بل لابد أن تأخذ بيد الجماهير لتكون أكثر وعيا وقدرة على مواجهة الضغوط التي تقع عليها.

الهوامش

١ - د. علي الراعي

المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة - العدد ٢٥ (ص ١٤٥) سلسلة كتب ثقافية - شهرية
بصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت - يناير ١٩٨٠

٢ - د. عبد القادر القط

محمود دياب الكاتب المسرحي (ص ٨)

مجلة ابداع - العدد الثاني - السنة الثانية - فبراير ١٩٨٤.

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣ - المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق (ص ١٥٠)

٤ - محمود دياب الكاتب المسرحي، مرجع سابق (ص ١٢)

٥ - أ - ديمشترز

مسرح التفسير - (بريخت وعلم الجمال) (ص ١٢٨)

ترجمة قيس الزبيدي

دار بن رشد - بيروت

مكتبة النهضة العربية ١٩٨٣

٦ - برتولد بريخت

نظرية المسرح الملحمي (ص ١٢٤)

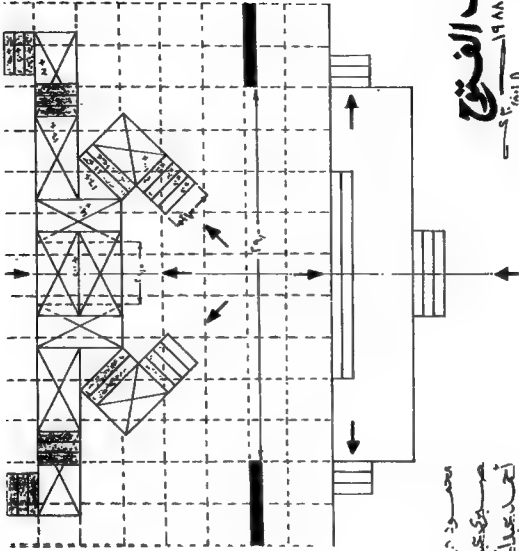
ترجمة جميل نصيف

عالم المعرفة - بيروت - بدون تاريخ

٧ - محمود دياب الكاتب المسرحي، مرجع سابق (ص ١٨)

باب الفتيق

١٩٨٨
١١



محمود: دياب
صبري محمد العزيم
أحمد محمد الخليل

التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى

فى مسرحية « كاليجولا »

تأليف : البير كامى

اخراج : سعد أردش

الرؤية التشكيلية : صبرى عبد العزيز

التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى لمسرحية «كاليجولا»

إن التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى، فى جوهره، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من خلال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية الموروثة.

والصورة المرئية المسرحية تؤسس على الوجود الحى للممثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحى وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة نابغة من تألف الفنون المسرحية كافة. وفى النصوص الميتافيزيقية، يتم التعبير عن الأفكار برموز بصرية لها دلائل فى الفراغ المسرحى الذى هو فراغ زمانى ومكانى فى آن واحد :

زمانى: (الكلمة . الموسيقى . الإضاءة)

مكانى: (جسم الممثل . المناظر).

والنص المسرحى لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحى أمام متفرجين. وكل نص مسرحى يملأ أسلوبه الذى يعنى التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام، ويتوقف الأسلوب فى تشكيل الفراغ المسرحى على متفرجين، هما:

١ - الفكرة أو الروح العامة التي يراد تأكيدها في النص الدرامى، والقيم التي تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ - الرؤية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التي يراد طرحها في النص الدرامى (كاليجولا) للكاتب ألبير كامى (١٩١٣ - ١٩٦٠)، بوصفه محورا للعرض المسرحى، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) في المقدمة فيقول: «لذلك اختار كامى بطلا لمسرحيته حاكما مطلق التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه هو الذى يشرع القوانين. بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التى يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب، ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجليلة التى يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها فى زعمهم جديرة بأن يقضى فى سبيلها العمر وتبذل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل فى ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مغزى له، وأن الغايات الجليلة أضاليل، والعواطف الجميلة ترهات أو فقاقيع، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقدنا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازن التى نقيس بها قيم الأشياء، وحرمتنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أماننا الخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والبغض، بل تساوت لدينا الحياة بالموت»^(١).

إن مسرحية (كاليجولا) التى نحن بصدها تستقى مادتها من المؤرخ الرومانى سويتون فى كتابه (حياة اثنى عشر قيصرا) الذى يتحدث فيه عن شخصية «كاليجولا» فيقول:

«كان كاليجولا مصابا بالصرع منذ طفولته.

وكان يقف كثيرا أمام المرأة ليحرب فى قسمات وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن كاليجولا متمتعا بصحة طيبة جسميا وعقليا»^(٢).

وقد اختار البير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتى ١٢ و ١٤م، ليصور مأساة من مأسى العصر؛ وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأربعينيات تحت تأثير تيارات الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشعور بعيب الحياة وعدم خضوعها لمنطق العقل، تقلب عليه فى هذه الفترة موقف الرفض ومذهب المدمية الذى صاغه «نيتشه». إن كامى لم يذهب مذهب الوجوديين فى الوقوف عند قبح الحياة. بل تعداه إلى موقف التمرد على هذا القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره.

ويقول إبراهيم حمادة عن العبث فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية):

«اللامعقول» أو «العبث» يعنى التشاؤم، والنبؤ عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات، إثارة الضحك، إثارة الأسى أيضا. وكان البير كامى أول من استخدم كلمة «اللامعقول» أو «العبث» فى مقالته سيزيف ١٩٤٢ لوصف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده».

تعتبر مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية، على أساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأخلاقية، والاجتماعية التى قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية قضية، ولا يحاول الدخول فى جدل حول إيديولوجية معينة، وإنما هو مسرح موقف، مثلما هو ضد الأحداث المتتالية، والمتصلة الحلقات، على أساس ضيق. فالفعل فى مسرحية لا معقولة، لا يروى قصة بالمعنى المعتاد، وإنما يقدم هيكلًا من الصور، المصممة على أساس أداء مهمة توصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين. وهذا القلق المطلوب توصيله نابع أساسا من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم مطلّسة ومسرقة فى الإنجاز والتنمية».

«المتفرج، يواجه دائما بشخصيات محبطة، تظل أفعالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير مفهومة، ومتناقضة، وبالتالي مضحكة. ومن ثم، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل هذه الشخصيات».

«إن المسرحية العيشية تتضمن فى العادة كثيرا من النشاط البدنى، إلا أنه نشاط مزيف ومقتل، لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلا فى واقعنا. والكمية الكبيرة من الحركات الجسمية تجاهد فى التأكيد على الفكرة العيشية، وهى: أنه مهما حاول الإنسان شغل نفسه، فلا شئ حقيقيا يحدث فى وجوده.

كما أن المسرحية العيشية تنبذ (واقعية) المكان والزمان»^(٣).

ويفسر كامى الانقلاب المفاجئ فى شخصية «كاليجولا» بعد وفاة أخته وعشيقته «دروزيلا» من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشافا عيشيا.

فمن وجهة نظر كامى أن «الواقع» دائما غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التى نسميها «الموت» هى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت «دروزيلا» مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لغيبابه. وبعد فترة يعود متميا ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون، بل إنه لم يشمر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

«لست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت فى أى وقت مضى. كل ما فى الأمر أنى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل. إن الأشياء فى وضعها القائم لا ترضينى».

«إن هذا العالم، بحالته، لا يطلق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم...».

«إنى أقسم لك أن هذا الموت ليس شيئا فى ذاته، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة دللتى على حقيقة جعلت من القمر لدى ضرورة. وهى حقيقة جد بسيطة، جد واضحة، بل سخيفة بعض الشئ ومع ذلك يصعب اكتشافها، ولا طاقة لى على احتمالها».

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة».

«إن فكل ما حولى إفك وكذب.. غير أنى أريد أن يعيش الناس فى الصدق...»^(٤).

تجعل طبيعة الموت جميع الأشياء متساوية في عدم الأهمية. إن «كاليجولا» من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريراً ولا طاغية، بل مثالياً يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية: «أعدامات، مجاعة، دعارة، ابتزاز...».

إن «كاليجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذي كان يؤرق ليلاليه بعد موت «دروزيلا». وقد جعل الشقاء منه رجلاً آخر، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، وأخذ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة بحرية مطلقة، ثم يدرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على كل معارضة، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الذي يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد في الإمبراطورية، ولا بد أن تنفذ مشيئته.

إن متعة كاليجولا كانت في سلب الأموال، واغتصاب النساء، وتوزيع الموت! حتى عشيقته «سيزونيا» فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته في القتل وفي حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسمعون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك في النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حقيقته بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

لقد وجد كاليجولا نفسه غريباً وسط طائفة من الناس يشتركون في الإيمان بشئ ما يجعلون منه مغزى الحياة، فميزونيا عشيقة تتخذ من جسدها إلهات، وتتخذ من أشباح شهواته همها الأكبر في الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسمعون إلى الحصول عليه.. وهكذا. وأراد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، فما أن يهديه منطقُه إلى فكرة إلا يضعها موضع التجربة العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضاً كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسام الدوران حول نفسها الملايين من المنين،

وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى التوالد لتميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، تجعل كاليجولا لا يحلم بمالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل في متناول اليد، ولكنه في النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شيء:

«إنى لم أسلك السبيل الذى كان ينبغي أن أسلكه فلم أنته إلى شيء. إن الحرية التى مارستها ليست هى الحرية الصحيحة»^(٥).

إن «كاليجولا» الذى تملكته رغبة «المطلق» لا يرضى بها، ويقرر إن يستخدم السلطة ويمارسها فى حرية مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شيء دون أن يهدم نفسه.

إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بذاته إلا إذا تحرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذى أراد امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيئاً واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم.

إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فاللامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول فى الصلة، فى العلاقة بين الأشياء، فى علاقة الإنسان بالوجود.

فالعيب هو لا معقولة الحياة. إذن، فلتتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تعريف «العيب» عند ألبير كامى فى موسوعة المصطلح النقدي نجد:

«إن العيب عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التى يعانيتها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة فى اليقين».

ويفرق كامى بين نوعين من الانتحار: جسدى وفلسفى^(٦).

لقد عالج «كامي» العبث في (أسطورة سيزيف) وفي (الغريب) وفي مسرحية (كاليجولا). وفي (أسطورة سيزيف) يضع كامي فكرة الانتحار التي تطرح قضية «معنى الحياة».. ولكن كامي يرفض الانتحار، ويجعل من العبث بداية تدعوه إلى تجاوزه، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن. إذن، العبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً وهذا ما عبر عنه كامي بقوله:

«إن البرهان الأول والوحيد في صميم تجربة العبث هو التمرد»^(٧).

من هنا، كان انبثاق التمرد في فلسفة «ألبير كامي» الذي ينتهي إلى الحقيقة الموضوعية التي تثبت وجود الـ «أنا» ثم وجود الـ «نحن».

إن التمرد عند «ألبير كامي» تمرد ميتافيزيقي، وهو الذي ينبع من الشعور بعبث الوجود، وقد يؤدي إلى المدمية المطلقة، أما التمرد التاريخي، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامي فيقول: «في عصرنا هذا لم يعد التمرد، في رأي كامي، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد الفقير على الفنى، وإنما أصبح تمرداً ميتافيزيقياً، أعنى تمرد الإنسان على وضعه وموقفه الإنسانى ذاته، فالتمرد الميتافيزيقي هو احتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان الذات إزاء عوامل اليأس ومظاهر الموت، ولكن على مستوى إنسانى شامل، لا على المستوى الفردى وحده.. هذا التمرد الميتافيزيقي يشجع على «الجريمة» أى على مظاهر القسوة والتكيد والقتل التي يحفل بها عصرنا الحاضر، والتي بلغت قممها في الفاشية والنازية»^(٨).

وقد يكون العبث دافعا سواء إلى تحطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى المحافظة على الذات (عن طريق الانتحار الفلسفى) أو الانتحار الذهنى بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا علاقة انعدام التوافق بين الفرد والعالم، كامي يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانتمال

فى عالم مفترى؁ والإحساس بالقلق الغامض والإحساس بالاغتراب بالنسبة إلى أنفسنا؛ الأمر الذى يعد انعكاسا لصورتنا فى المرأة.

والإحساس بالفرية والاغتراب؁ هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن البير كامى وجد أن حياة الإنسان تصطدم بتناقضات وعذابات الحياة؁ وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينشر الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب فى عالم غير عاقل.

إنه انعدام التوافق بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وانعدام المنطق فى تركيب العالم؛ الأمر الذى يكابده الذهن ويعانبه.

إن «العبت والتمرد والثورة» هى حياة البير كامى وفكرة وإبداعه؁ وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة. والصراع والقضايا التى تثيرها هذه المسرحيات يؤيدان تلقائيا إلى مأساة النفس؛ المأساة الميتافيزيقية التى يعالج فيها القضايا التى تتغل ضمير الإنسان فى القرن العشرين. وهى تعكس تطورا فكريا متصلا بالتجربة والحياة. ويمكن أن نقسم نتاجه المسرحى إلى مرحلتين:

١. مرحلة اللامعقول؁ فمسرحيتا (كاليجولا) و (سوء التفاهم) تعبران عن ميتافيزيقا اللامعقول.

٢. مرحلة التمرد؁ فمسرحيتا (العادلون) و (حالة الحصار) تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول:

«إن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذى تمكّنه من تحرير وعيه وذلك بمحوها للآراء السابقة على التحقيق. إلا أنها لا تكفى. لأنها لا تقرر قاعدة للفعل أو السلوك والتمرد؁ تلك الحركة التى لا تقاوم والتى يثور بها الإنسان على الكون والموت؁ تمكّنه من تخطى اللامعقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التمرد تمرد ميتافيزيقى؁ بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم. وفكرة التمرد هذه تبدو فى «سوء التفاهم» و «كاليجولا» فى صورة سلبية هدامة؁ لكنها فى حالة «الحصار» و «العادلون» تبدو فى صورة إيجابية بناءة»^(٩).

إن الرؤية الإخراجية لعرض (كاليجولا) الذى قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح باكاديمية الفنون، من إخراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

كاليجولا هل هو إمبراطور؟ هل هو مصلح اجتماع؟ هل هو إنسان عدى يائس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدميرى الكامل لكل شئ.. حتى هو نفسه..؟

وجاءت الإجابة فى (الطاعون) ومشاكل الديكتاتورية فى حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضى بعين الحاضر، تكشف ما تتطوى عليه من تناقض وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذى يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش.

وجاءت الرؤية الإخراجية فى أسلوب اصطلاحى، بهدف إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحى؛ بداية من دراسة النص وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، لبيعت منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التى تحيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تحقيق المستوى العلمى والحرفى للممثل.

وعن فن الممثل يقول البير كامى:

«يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير»^(١٠).

إن كامى، حين يطلب أن يعانى الممثل الانفعالات التى يصورها، يقلل الدور الرمضى للمثل باعتباره بطلا لفلسفة العبث، فالممثل هو الذى يمثل الإنسان اللامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور فى حدود بعينها من الزمان والمكان.

ويعد المسرح ذاته رمزا للابسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملابس التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولية»، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنصر

اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى الممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول. إن تأكيد كامي أهمية الجسد هو ما جملة يرى فى التمثيل حلا للتناقض بين وجدانية جسده وتعدد الأدوار التى يؤديها هذا الجسد طوال حياته. فالممثل يجمع فى عملية واحدة بين التفرّد والتعدد، تفرّد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المخرج يقول سعد أردش:

«إن (العقل) والطاقة العقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لعقد تواصل فكري حتى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. بحسب التفسير الإنسانى الذى يأخذ به الممثل.

والعقل بهذا المعنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنسانى، بحيث يصبح أداء الممثل «فكرياً» ويصبح الممثل مفكراً يواجه المتفرج «المفكر»، لا «المتفرج المتلقى».

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولد وأتباعه قد أسندوا للعقل عند الممثل الوظيفة الأساسية والإبداع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى الواقع وتستبعد كل ما هو أرضى وقبيح، وتحمل ذلك الانفعال تلك الرعشة البدنية والحركة البيولوجية، فإن منهج الرائد الاشتراكي يرتولد بريخت هو الذى كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل فى إبداعه. إن العقل عنده هو أداة التفسير الاجتماعى، وهو الذى يحقق المعادلة الصعبة فى تحقيق الوجود الثلاثى الذى يريده للممثل على خشبة المسرح، فهو يريد له أن يكون ذاته أولاً، والشخصية ثانياً، والناقد الاجتماعى ثالثاً^(١١).

والفن المسرحى هو تعبير عن الإنسان الذى يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم فى بناء المناخ التشكيلي للعرض المسرحى بلفته البصرية التى يعبر بها عن البناء النفسى والاجتماعى

والاقتصادي، ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحي. لذلك، جاءت الرؤية التشكيلية بالأسلوب الاصطلاحي الذي يتعامل مع الفراغ المسرحي، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل في تمثيل.

وعملية مسرحية المسرح لها لفتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية. إن هذا الأسلوب يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة، ويحوى في داخله أساليب عدة، كالتشكيلية التي تمضى في البعد والتجريد عن الواقع الموضوعي. إن المناظر التجريدية هي المناظر «المؤسسية»؛ أي التي تميل إلى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة أو التمثيل الحرفي، ومن ثم، فهي لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية، وإنما تسعى إلى خلق مناخ تشكيلي يعتمد على عناصر أربعة هي:

- ١ - الخلفية التشكيلية (ستار خلفي وضعت عليه حبال من الليف).
- ٢ - الجوانب أو الأجنحة وهي عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.
- ٣ - كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل سطح خشبة المسرح مثل: كرسي كاليجولا، المنضدة، والمقاعد في بيت شيريا... إلخ.
- ٤ - مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها في هذا العرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام مجموعة الممثلين، كأشكال متحركة في الفراغ المسرحي تتقابل وتفتقر، وتتباعد وتتواجه، فتملأ الفراغ المسرحي حياة.

لقد التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد نص (كاليجولا)، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تحديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها ستائر أخرى من النل الرمادي الشفاف مركب عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الراكز الباهت،

وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها، وإلى تحديد البقعة التي يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية، وفي العمق، عند منتصف الجزء العلوى من الفوندى الخلفى، نرى القمر كشكل جنينى يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المصمم أنم يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا، والتعبير عن علله الداخلى: الموت، الحب، المستحيل.. إلخ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحى، ويحيط بالعرض كله، بكواليسه ويراقبه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحبال الليف المتتالية بعنصرية يتكرر يكمس انحلال المكان.

وجاءت المناظر تعكس التشويه العقلى والماطلى الذى تعاني منه الشخصيات، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات، والتوتر الذى يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى، والإحساس بالعبث هو الإحساس بالفرية والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

ويتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامى فيقول:

«يقصد كامى من لفظة العبث، بوجه عام، انصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويمانيه»^(١٧).

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق فى الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذى يسيطر على حدث المسرحية، ويهيئ المشاهد لمواجهة واقعة مفجعة مأساوية، عن

طريق الحوار المتوتر العصبى، ويتصوير الطبيعة ذات الليل الدامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دروزيلا.

إن التوتر الدرامى هو اللحظة التى تبلغ فيها الحدة الأنفعالية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للعرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والفائز، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، يهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحى قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتحدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها وإمكاناتها، هذا إلى جانب الجدلية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر. بالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية عضوية، تم إيجاد الحالة المسرحية وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتى، ومما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير فى الأمكة؛ حيث تولد فى الفراغ كتل وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر فى الصيغة التى يتم بها تشكيل الفراغ المسرحى نتيجة لظهور نظريات جديدة فى التصميم المسرحى خاصة، والفن التشكيلى عامة، بفروعه المختلفة التى كان لها الأثر الأكبر فى تطور تشكيل الفراغ المسرحى الذى يعد أحد الأركان الأساسية فى العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل من:

الشكل، والبناء، والخامات.. بهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتعميق فى تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ودفع المشاهد إلى الوعى والتمعن، فتحن نعيش عصرا مضطربا ينمكس فيه الماضى الذى هو مرآة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المصمم هو:

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلى الموحى بالمعظمة الرومانية بأسلوب تاريخى كلاسيكى يتحرى المطابقة التاريخية للمنظر والملابس؟ أم تقدم بأسلوب تجريدى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطرز الرومانى؛ خاصة أن النص الدرامى والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واختار المصمم فى خطته التشكيلية الأسلوب التجريدى الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا.. وجاء التصميم ليعكس ما يميله الفكر فى النص المسرحى. وكان الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكي للتشكيل فى الفراغ المسرحى، وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطرز الرومانى.

فالحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها عن خلال الرمز والإيحاء والتلميح، لأنها مثيرة للمعانى فى الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذى يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية؛ بحيث تصبح الأفكار واللغة فى أهمية الحدث المسرحى.

وللتصميم إيقاع بصري يتوافق مع الإيقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضاف على العرض المسرحى جوا خاصا يساعد

المتفرجين على متابعة العرض المسرحى. لذلك، أخذ المصمم فى البحث عن نوعية المناخ الذى يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العبث جزء من حياتنا .

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا يعنى الوباء فى حد ذاته بل المصاعب الكبرى التى قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللاً فلا بد له من نهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية فى البالية لتعطى نوعاً من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرأة لكاليجولا .

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ - أى القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

٢ - كيف يمكن الحصول على التنوع فى مناطق التمثيل من خلال الإكسسورات لمحدودية الظروف فى ظل محدودية الإنتاجية؟

٣ - كيف يمكن معالجة كرمى كاليجولا تشكيميا؟

٤ - العملية الجدلية، بين المبدع والخامة التى يعمل بها من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

٥ - كيف يمكن توفير عنصر الابتكار فى التنفيذ الذى من شأنه يخدم التصميم؟

٦ - ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس من حيث هى شكل متحرك فى الفراغ المسرحى؟

٧ - الفراغ المسرحى بمستوياته الأفقى والرأسى، ودور الإضاءة فى تحويله إلى عالم حصى موحد، ومدى ما يتوقع أن تحدثه فى تغير الأمكنة؟

ولإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك فى الفراغ المسرحى الذى هو عنصر وسيط بين النص والعرض؛ فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض. من هنا، لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بوصفه زخرفة

داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيد، وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل ويقدم دوافع الحركة للممثلين.

وقد استخدم المصمم أسلوباً تجريبياً لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معانٍ كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أنه يشير كرسى مثلاً إلى العرش كما حدث فى هذا العرض (كرسى كاليجولا).

أما المناظر، فلا بد أن تكون بسيطة؛ غاية فى البساطة، ولا يحتاج الأمر إلا إلى صورة خلفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيريا.. إلخ، وهذه البساطة فى المناظر من مستلزمات سرعة تغيير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

والبير كامى من الكتاب الذين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لا مظاهره المادية، وكل مظهر مادى له دلالة نفسية.

وعن الفن المسرحى يقول ألبير كامى:

«المسرح دير بالنسبة إلى.. يخبو صخب العالم أسفل جدران، وداخل سور المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان المالمين الذين وهبوا أنفسهم لغاية والتفتوا إلى عائل واحد، من أعداد القديس الذى سيحتفل به لأول مرة.

«لا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصدر الإنسانى كله فى الاعتبار بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكى والمأسى اليونانية.

«إن من يريد إخراج مسرحية إخراجاً حسناً، عليه أن يعرف وزن الديكور بنزاعيه. إنه لقانون فننى هام. ومن جهتي أنا أقول إنتى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفى الوقت

نفسه موضع مصباح ما، أو أصيص زهرة، أو نوع قماش، أو وزن صندوق يبنفى أن يرفع إلى أعلى المسرح»^(١٣).

وفى هذا العرض، كان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرؤية متعددة من زوايا مختلفة: «كرسى كاليجولا» من حيث هو عمل نحتى، وتحطيم الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومسطحات الضوء بشكل متجدد وفى كل حركة جديدة، تضاعف الأمكة وتغيرها، تولد فى الفراغ كتلاً وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. والإكسسوارات والأثاث يحددان مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالممثلين فهى مكملة للأداء الحركى فى التعبير ومكملة للشكل العام للصورة المرئية.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهدف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعى، الذى يؤدى إلى الإبداع، ويرتبط هذا الخيال ارتباطاً وثيقاً بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرؤية الفنية هى عملية إبداعية تؤدى إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أساسه سيكولوجى، وبعضها الآخر أساسه ثقافى أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها؛ مثل كرسى كاليجولا الذى جاء تصميمه ترديداً للدائرة، وبشكل كتلة تضيف وزناً إلى الممثل الذى يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضاً يهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحى، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعاً دقيقاً لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيد، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية التى تتضمن حركة تقترب من الحياة. ويتكرر المنحنى نفسه

مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائماً بإثارته للذة جمالية، والخط المنحني هو خط مستقيم أصلاً ينحني لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة في اعوجاج الخط. لقد حاول المصمم، عنه طريق الخط والملمس، أن يخلق التوتر في عمق الفراغ المسرحي بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبي للمتفرج بشكل متعمد وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادي للصور المرئية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص في الفراغ المسرحي على أبعاد متناظرة في حين أنها في الواقع تكون على أبعاد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط في الخلفية تحدث ذبذبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لفة تشكيلية في الفراغ المسرحي تعبر عن عالم يقع خلف عالم الوعي، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيداً مع مراحل تطوره الحضاري، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلاً للدلالة على الخطر، ذلك أن اللون الأحمر هو لون الدم الذي ينفذ بالموت، ونحن نجرد اللون الأحمر من الدم ونتعارف على أنه رمز للخطر، إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله؛ حيث يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر للدلالة على المعنى نفسه، مثال رسم جمجمة للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفني بمفهومه الجمالي، فله دلالة التي لا تفرض عليه من خارجه، إنما نستمدّها من تأملنا له وانفعالنا به، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته هي علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر دون أن تتغير دلالاته. كما يتميز الرمز الفني بعمق الدلالة وتعدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوصية والثراء الفكري والوجداني. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها،

إن مفهوم الرموز مفهوم أسامي لفهمنا المناخ النفسي التشكيلي، يمكننا من مناقشة مسائل تجريدية. وفي الصورة المرئية المسرحية، يتم التعبير عن المشاعر والمواقف الإنسانية خلال الرمز؛ حيث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعاني التي لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف «قاموس أو كسفورد» الرمز بأنه:

«شئ جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشئ آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التداعى فى الواقع أو الفكر».

لقد لعبت الرموز دائما دورا مهما فى الفنون البصرية؛ فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونية كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرئية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التى تكثر فيها الاستدارات تعبر عن الضعف والانحلال وتوحى بالاضطراب والارتباك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هى سلسلة من المنحنيات المتصلة وهى رمز للابدائية وللانهاية، وهى كل قائم بذاته، وقد كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشرى كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفى الأديان البدائية تستخدم الدائرة رمزا للكمال النهائى. والدائرة تعرف هندسيا بأنها المستوى المحاط بخط منحني مقفل على بعد ثابت من نقطة هى مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقوم بعدد من التوترات العضلية التى تتسم بالاتزان أو التعادل، ثم لا تلبث أن ترتد عن المركز الذى يعتبر بمثابة مركز ثقل، مما يولد إحساسا بالتكافؤ المطلق، وهذا الإحساس هو الذى يشعرونا بالنقاء الجمالى للدائرة من حيث هى شكل هندسى.

إن الدائرة لها شكل حركى ديناميكى. ومحيط الدائرة يحددها ويفصل بينها وبين الفراغ الذى حولها، فهذا الخط الخارجى ليست له أية صفة استقرارية بل هو دائما يولد شعورا بالحركة، فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أساسى له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالى وشكلها يتأثران بالمحيط حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذى حولها، وذلك لأن هذا الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائما يعطى شعورا بالحركة.

إن الشكل الدائري ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية في الوجود. فالحبوب والثمار والأزهار والقواقع ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها التي تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس، وتستريح إلى الدائرة أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال، فأعيننا تجري على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز لبداية أو نهاية.

والحلزونية هي أيضا من مشتقات المنحنيات والدائرة، وهي قد ترتبط، بمشاعر الصائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أنثاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجودة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهي راجعة لنوع خبرات المتفرج.

فالرمز «كرسى» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مرتبطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس، والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية في تشكيله وتركيبه، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية وينظر إليه بالنطق الشكلى والوظيفى معا. والمتفرج يضيف على الرمز الموجود أمامه داخل الصورة المرئية المسرحية معانى تتناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر باختلاف الثقافة والاستعداد، ومدى الخبرة الجمالية، ويترتب على هذا الاختلاف تغير فى المعنى الذى يدركه كل شخص.

كيف تقدم عرش (كاليجولا) على خشبة المسرح؟

لسنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذى يحيط الممثل. وهذا المناخ لن يجده المخرج إلا فى العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة فى المسرح. وقد جاء التصميم ليقدم تصورا لكاليجولا داخل مناخ العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجى السطحي، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلى للمضمون داخل المكان، وذلك من خلال تصور فلسفى ينبع من عنصرين تشكيليّين:

الإضاءة والظلال، والجسم الحى الذى يكون خطوطا رأسية فى الفراغ المسرحى، وتجمُّد هذا التصور فى المناخ من خلال درجات اللون الواحد، دون اللجوء إلى أى وحدات زخرفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق فى الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخبيثة فى عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكبرى العرش، كالكيجولا، يحمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذى يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحنى نصف الدائرى من أعلى، والذى يوحى بدوام واستمرار الحركة. (ش ١)^(١).

والفراغ الدائرى فى ظهر الكرسى أعطى حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كالكيجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولامعا، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكدا ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تباين ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بداخله الكرسى.

إن العلاقة الوظيفية بمقياس جسم الإنسان هى العامل الأساسى فى التصميم العضوى للكرسى، هذا إلى جانب تأثير الخامات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسى، بوصفه دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يعبر عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كالكيجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب داخل الفراغ المسرحى؛ فالجمال البصرى يحمل شكلية أحدهما موجب هو الكرسى والآخر سالب هو الفراغ.

إن تحريك كرسى كالكيجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما فى النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسى للمصمم هو التركيز وتأكيد الانتباه على كرسى

كاليجولا كمرأة، وعلاقته بكاليجولا (على الفكرة الرئيسية في المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تعيش في عالم ضبابي، يجعل مظهر المناظر يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية.

وكان من أهم المقبات التي طرحت نفسها:

كيف يحرك كرسى كاليجولا داخل الفراغ المسرحي تحركات سريعة وسلسة في الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت في جدران واهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كاليجولا.

أين نحن؟

لا شيء يذكرنا بمصر ما، ويجب الاعتماد عن التفاصيل كافة التي تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب تجريدياً، وهذا أثار نوعاً من الجدل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكازه على التجريد أساساً لحل مشكلات الفراغ المسرحي. لقد استوحى المنظر المسرحي من الخطوط التجريدية بهدف البعد عن الزمان، أي زمان، بتفاصيله ودقته المكانية. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة تحطيم الصيغ المألوفة للمناظر المسرحية التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية في الفراغ المسرحي، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكرسى كاليجولا تحت الإضاءة الملونة، لتمتزج مع الملابس وتسهل في خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحي، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والألوان والظلال والإضاءة.

وقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحي (جماليات الجسم من خلال الخطوط، إذ تتأغمط خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته، تتأغمط كاملاً، مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينها في إيقاع مميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسى للمشاهد المسرحى بالإضاءة. مع حركة الإضاءة تتغير نقاط التركيز المطلوبة فى أماكن متعددة، وتتغير تبعاً لذلك إيقاعات الخطوط فى اتساق مع حركات الممثلين ذات الإيقاع بحثاً عن أشكال جديدة للتعبير، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض بدلا من الإضاءة المسطحة. لقد كان هدف المصمم هو الوصول إلى الكليات العامة، دون الخوض فى تفاصيل لا جدوى من ورائها. ولا توجد تجزئة تشكيلية عديمة الصلة بالطبيعة، بل إن كل تجريد له صلة بالجزء الموضوعى من الحياة، وله أصل فى الطبيعة.

إن التصميم التجريدى يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرئى من الأشياء إلا بالبداية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشئ. وهذا الاتجاه يعتمد على الإيقاع فى الخط واللون ليعبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقى.

لقد عمد المصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية فى الخطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرئى إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئى وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئى، إلى خطوط وأشكال لها كيائها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى، إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة بالمرئى. إن الصيغة التى كان يهدف إليها المصمم صيغة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش 1) (ب).

ويمرّف الخط «برنارد مايرز» فى كتابه عن الفنون التشكيلية وكيف ننذوقها فيقول:

«قد يكون محيط (كذا) مساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيًا، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصندوق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما

يكون التعميم وسياتها لتنتقل إلينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية. وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتبعها، فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا^(١٤).

ويمتطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطى الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل ليعطى الشعور بالانقباض والحزن. والخطوط المنحنية دائما خطوط حركة؛ منحنيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الإحساس بالعنف والشر، كأنها ضربات سياط. وقد استخدم الرومان الخط المنحني في الكثير من الأواني والتماثيل، والخط المنحني في الطبيعة نراه في خطوط كثران الرمال ويحمل معنى الأتوتة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأواني ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة، التي كانت تصنع في حفظ الخمور وأنواع الزيوت، تجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخارجى يعنى برقة على شكل الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية (ش ٢) (أ، ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو بوصفه حداً يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، وبوصفه رمزاً يفصل بين الإرادة واللا إرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعدم، بين النهائية واللاتهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السائب والموجب وبين القائم والفاقد، إنه فراغ سلبي، وهناك أشكال إيجابية تتحداه بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وهذه ساكنة تظهر في التكوينات الخطية في الخلفية التشكيلية، وهي سلبية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكررة، بينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة.

والصراع في الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو عن اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملئ السطح (كرسى كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الباهتة)؛ فهو باختصار ذلك الصراع الذى ينتج عن التوزيع في خصائص الوحدات البصرية.

والتباين هو إحدى الوسائل التي تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ملساء صغيرة ويجوارها أخرى كبيرة خشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جانب أن الجسم المتحرك يسود في الفراغ الساكن، أى أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتميزه ينبعان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيار الخامات والوسائل الأدائية. إن اختيار قماش التل والتشكيل عليه بحبال الليف أكد أن الخامات مصدر لا نهائى للإلهام، فقد توحى ألوان الخامات وقيمتها وقيمها السطحية بابتكارات عدة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

ودراسة الحركة في القماش المتدلى والقيم الخطية المنحنية تؤكد ليونة الخامة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كثافة من الخطوط المضئية الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء في تكوين الشكل؛ حيث تتجسم فيها الحوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والضوء. وثبات القماش الأفقية المنهدلة إلى أسفل برخاوة تنسق وحركة الأجسام الرأسية، خطوط كرسى كاليجولا أو السطح الأملس وانحناءات الخطوط تتوافق وخطوط ثنيات القماش المناسبة.

الخطوط الحلزونية على الخلفية والكواليس والبراقع تعطى تأثيراً ظلياً؛ حيث يلقى الشكل ظلاً ثابتاً قوياً يعطينا الإحساس بالفضاء والفموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود في الفراغ المسرحى. وتعتبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزي لخشونة السطح التي تتميز به هذه الخطوط الجافة.

لقد كان هدف المصمم إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل والتعبير عن القيم الذهنية والرمزية.. الخ، من خلال الظل والضوء، وأيضاً خلق الاستدارة والشكل وأثر الوضع الأمامى للألوان الساخنة والوضع الخلفى للألوان الباردة، وخلق الشكل من خلال الانتقال التدريجى من الضوء إلى الظل مع إعطاء الإحساس العنيف والاضطراب لحركة الخطوط ولملمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالى يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار فى حالة المد والجزر. والخلايا دائمة الحركة سعيا وراء التجدد والنمو، ونحن نحس بحركة إيقاعية تحدثها الخطوط المنحنية وإذا أضيف التنوع إلى الحركة، حدث التكرار البصرى الذى يزداد فى فاعليتها وديناميكيته. وعندما يبدأ الخط فى الاستدارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطا، حتى لتبدو الفراغات متغيرة كلما ظهرت الأعماق بين الخطوط. إن مبدأ الاستمرار والتعاقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصميم حياة، والقيمة التشكيلية لتلك الخطوط هى إحداثها نوعا من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط فى حد ذاته، فالخطوط من خلال حركة القماش المتدلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر فى الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذى ينحن على الأرضية الرمادية والسوداء الممتزجين فى الخلفية التشكيلية. وذلك كله أبرز باستمرار هذ الخطوط الصاعدة المتعاقبة المتماوجة، وجعلنا نحس بلذة مصدرها حركة الخطوط وهى تتناغم، إنه نوع من الإندفاع الحسى الباطنى. ويتكرر المنحنى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناتجة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعا أو انطلاقا مع مرونة الخطوط وحدث التباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحن لإعطاء قدرة بصرية. فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم فى حالة الالتفاف حول نفسه، فى جملة تشكيلية قادرة على إثارة الفكرية.

والإيقاع يعنى تكرار الخطوط أو المساحات، مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكرر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهى العنصر الإيجابى.

والمسافات وهى العنصر السلبى.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن تتخيل إيقاعاً، سواء في فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابي في الإيقاع الموسيقى يتمثل في «الصوت» والعنصر السلبي يتمثل في فترة «الصمت» التي تعقبه، وفي الرقص تعتبر الحركة عنصراً إيجابياً والثبات عنصراً سلبياً.

إن اختيار الخامات للمستأثر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء مما يخلق عالماً موحياً يصاغ منها العرض المسرحي. وهذه الخامات يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامات محلية توفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (التل) و (الحيال الليف)، وأتاحت قدرة هذه الخامات على التعامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فني يعطى دلالات بصرية في الفراغ المسرحي، بقصد صياغة عرض مسرحي قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة ويهدف إثراء الإمكانيات التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتفرجين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساساً، من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم من الأنفاز والأمرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة بها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامات قماش التل التي تعطى الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوغة باللون الرمادي، وقد وضعت عليها تشكيلات حبال الليف بخطوط حلزونية متكررة.

إن تبادل الشكل مع الأرضية في الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفي هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية رمادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل والخطوط كمشقوق غائرة (ش ٢).

إن الذبذبة التي تحدث عادة بين الشكل والأرضية، تجعل الإدراك عملية مبهمه وتحدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحنية الحلزونية يعطينا ترديداً وذبذبة مستمرة (ش ٤).

واستخدام الحبال الليف يسهم فى عمل تشكيل بارز وغائر، فالحبال المتوازنة والمشدودة تبدو كأمواف متلاحقة. وينساب الخط وينحنى فى الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت، والخطوط المنحنية التى تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهى دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كان المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتتدفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحى وتشكل حائطاً هشاً ذا بعد فى العمق الفراغى؛ فنرى نسيجاً يعطينا الإحساس بسطح ممزق فى الفراغ المسرحى أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة فى خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التمزيق بالخطوط الحلزونية رد فعل طبيعى؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكاليجولا وعلاقته بالمجتمع الذى حوله؛ إنها حوائط وهمية واهية، رمز لحياة الإنسان.

إن الدرجات القائمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح. فالملمس الناعم يتجنب الظلال (كرسى كاليجولا)، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهر الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسى كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراغ لتحقيق تأثير مرئى وإحساس بالتفمس لهذه الكتلة من خلال الفراغ.

وتعتمد لغة التعبير فى اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهى العناصر التى تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين العام.

وقد التزم المصمم فى تصميمه للملابس مفهوم الشخصية المسرحية بما فى مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر المسرحى. والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية ترى على خشبة المسرح انطلاقاً من النص وأداء الممثل الذى لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحى تكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من الملاحظات منها اللغوية والسمعية والبصرية.. إلخ، والكلمة التى ينطق بها الممثل

عن طريق نبذة الصوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه واليدين التي تؤكدُها أو تنفيها من خلال المظهر الخارجى، والصفات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقي الشخصيات (عداء، منافسة، صداقة، حب... إلخ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحى ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحية تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعى، الجنسية، الشخصية؛ تاريخية أو معاصرة، الوضع المادى، السن... إلخ)؛ فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... إلخ.

وتأتى دلالات الحركة بعد الكلمة فى حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهى اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل فى الزمان والمكان، وترتبط ببتقل الممثل داخل الفراغ المسرحى والأماكن التى يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسوارات، وعناصر المناظر التى هى رموز لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإيحاء بمعنىان قد يصعب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى خلف المظاهر الحسية المتغيرة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوى من التشكيل الكلى للعرض المسرحى.

رعن الحركة يقول المخرج سعد أردش:

«الحركة يمكن أن تلعب دوراً رئيسياً فى لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكفل وحدها بتصوير هذه اللحظات».

وتتجمع المدارس كلها على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم بكثير من لحظات الحوار. والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صمتاً، بل إنها تتضمن كلمة غير منطوقة^(١٥).

لذلك، رجاءت الملابس دالة على من يرتديها. والممثلون بملابسهم أهم عناصر التشكيل في فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هي أقدر الدلالات للتعبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يعزل محلها، وهناك حركات تعبّر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد، وفي حيز زمني. وهذا وذاك لا بد من مراعاة عند تصميم الملابس. وفي ملابس عرض (كاليجولا) استلهم المصمم فكرة «الطوجة» الرومانية الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التفافها على الجسم (ش.ه). والطوجة هي قطعة من القماش تعتمد على اللف حول الجسم، وهي ملابس ارتداها قادة الرومان، وهو عبارة عن عباءة خارجية من عناصر الملابس الرومانية؛ لتحقيق إمكان التشكيل في الفراغ المسرحي، وإعطاء تأثير بالعمق والفراغ بتدرج الألوان في مستويات المسرح، فترى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة في المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان الباهتة للمناظر في المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة متبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشيء يتميز بضده. ووجود زى كاليجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفاتحة متنوعة الألوان، يدعو إلى التساؤل الذي يستهدف تفسيراً، وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمود والإظلام والتنوير والضخامة والضآلة وهذوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

أما بالنسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، المزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات متفاوتة بين السطوح والضوء الخافت المزرقي. إن لغة الضوء وصفية وهذا تأكد في إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضوء، بوصفه لغة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكي يحدث بلفته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور في عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هذه الأحداث، ومثال ذلك انمكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة في هذا العرض الذي قدم على المسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، للعرض المسرحي بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق في العروض الثلاثة الأولى في دار الأوبرا نتيجة ضيق الوقت المخصص.

وبرغم قلة الإمكانيات في مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا، وذلك بزيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح في مشهد بيت شيريا عند دخول كاليجولا.

لقد استخدمت في هذا العرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية في مناطق معينة: هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسى كاليجولا) مما يجعله يبرز ويتأكد في الفراغ المسرحي، أما الظلال في قطعة القماش المدلاة، من أعلى خشبة المسرح فتراها بسبب الظلال الناتجة من ثياب القماش تتضاعل في الفراغ المسرحي.

إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المرئية المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس باللمس + ... إلخ)، ثم تتضمن هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وترجم في عملية الإدراك على أنها منظر مسرحي لعرض كاليجولا مثلا ... إلخ.

ويمكن تحقيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شيء ما، وهذا تحقق في السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرا يزيد نسبيا عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النضوج بالنسبة إلى ما حوله.

وإذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابيا، فإن الظلال هي المقابل السلبي لها. ويمكن تحقيق التوازن عن طريق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق الظلال، مع الوضع في الاعتبار أن المساحات القائمة تمثل في الواقع ثقلا

فى مجال الإدراك البصرى.. وتحقيق التأثير الدرامى بالضوء (الجو) يؤمى إلى الحزن والبرودة فى بعض المشاهد والخفة والدقة فى البعض الآخر، مع الوضع فى الحسبان أن تؤثر الظلال فى الإحساس بالعمق الفراغى والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد المخرج سعد أردش فى إخراجہ على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسى كاليجولا، ثم تركز على المنضدة فى بيت شيريا.. وهكذا، وكل هذا التغيير فى المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد فى الفراغ المسرحى. وقد استخدم المخرج سعد أردش أجهزة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القمر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابى العام لإثارة الخيال، وتهيئة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن العنصر الأساسى الذى تبنى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة أى أننا ندرك من الأشكال صورها العامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها. إن المتفرج يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها بوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتها مشهدا مسرحيا لا تمكنا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفه كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك، فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرك. فى هذه الحالة. يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة المجال. وعلى سبيل المثال، يظهر اللون الأحمر فى ملابس سيزونيا فى الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس كاليجولا فتجده يظهر أقل حدة، وذلك لمجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر؛ فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى ندرك فيه اللون الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك. إن مبدأ النسبية يتحكم فى إدراكنا للشكل الواضح، عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام. ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات؛

فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يحدث تذبذب فى الإدراك فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامى ارتبطت باتجاهه الفلسفى العام؛ فكامى يربط الفن بالموقف الميتافيزيقى للإنسان، ويقرر أن الوجود البشرى، فيلسوفا كان أو فنانا، لا بد من أن يواجه «المبث» السائد فى الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامى على مبدأ «التطبيع الأسلوبى Stylization؛ ذلك المبدأ الذى بمقتضاه يفرض الفنان أسلوبا معيناً على المادة التى يمارس نشاطه فيها. ويعنى كامى بذلك أن ثمة شيئين أساسيين فى كل إبداع فنى، هما: الواقع من جهة، والذهن الذى يطبع صورته على الواقع من جهة أخرى.

إن فن النحت، فى رأى كامى، أعظم الفنون وأشدّها طموحا، فهو يسمى إلى تثبيت الصور الإنسانية العابرة، أو تغليد الشكل البشرى الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العارية، والنفوس المضطربة بحمى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويتحدث زكريا إبراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامى فيقول:

«وأخيرا يقرر البير كامى أن الفن يعلمنا درسا هاما، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيرا للعالم، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكى يملو، على العالم، كما أنه فى حاجة أيضا إلى الانفصال عن التاريخ بوجه من الوجوه من أجل الحكم على التاريخ، فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضا من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية، لكى ينشر مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعى»^(١٦).

وخشبة المسرح مساحة أو حيز مكاني تلعب فيها الفنون التشكيلية دورا كبيرا في تشكيل هذا الحيز وصياغته. ويستمد المسرح في القرن العشرين أهميته من كونه عرضا مسرحيا، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحي تحرر المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتعطى فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التي تتولد من تزاوج العاني بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المصمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلية في تكوين الصورة المرئية للمسرحية، في عرض (كاليجولا)، في علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالي متميز. لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحي مطابقا لفلسفة النص الدرامي وللرؤية الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفنون بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثاً جديداً في الحركة المسرحية المصرية، وخلق جوا عاصفا من الجدل والحوار، أعطى للفرقة اصدارة الفرق المسرحية المصرية في عام ١٩٩١.

الهوامش

- ١ - البير كامى - كاليجولا - تعريب رمسيس يونان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٩٨٢م (ص ٤).
- ٢ - كاليجولا - مرجع سابق (ص ٤١).
- ٣ - إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - ١٩٨٥م (ص ١٩١، ١٩٢).
- ٤ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ٥٨، ٥٩).
- ٥ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ١٥٥).
- ٦ - عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي (ص ٥٨١) - دار الرشيد - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).
- ٧ - جون كروكشانك - البير كامى رادب التمرد (١٧) - ترجمة جلال العشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م (١٧).
- ٨ - هؤاد زكريا - آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).
- ٩ - سامية أحمد أسعد - فى الأدب الفرنسى المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٣٢٨).
- ١٠ - البير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - (ص ١٢٤).
- ١١ - سمع أرديش - معاور ارتكاز فى تكوين الممثل - مجلة الفن المعاصر - المجلد الأول (٤، ٣) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤).
- ١٢ - البير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - ص ٧٨.

- ١٣ - أوديب أصلان - فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو ١٩٧٠م ج - ١ (ص ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣).
- ١٤ - برنارد مايرز - الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد التصوري، سعد القاضي مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٦م (ص ٢٢٧).
- ١٥ - معالورا ارتكلز في تكوين الممثل - مرجع سابق (ص ٤٩).
- ١٦ - زكريا إبراهيم فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر - دون تاريخ (ص ٢٢٦).

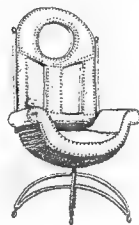




الرؤية التشكيلية د. صبرى عبد العزيز



كرسى كاليجولا وحدة حركية لا نهائية
وحيه وفاعله ومتدفقة



شكل رقم (١)



شكل رقم (١ ب)



شكل رقم (٢ ب)



شكل رقم (٢ د)

للخط دلالات كثيرة فهو كحد يفصل بين المتناقضات «الموت والميلاد» «الليل والنهار» وكرمز يفصل بين الارادة والا ارادة، بين «المعلوم والمجهول»، بين «الوجود والعدم»، بين النهائية والالانهائية.

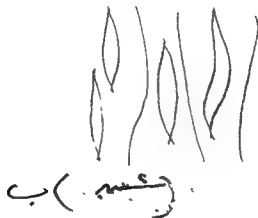
الخط المنحني في الطبيعة نراه في خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.



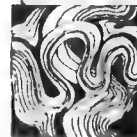
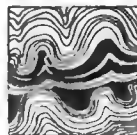
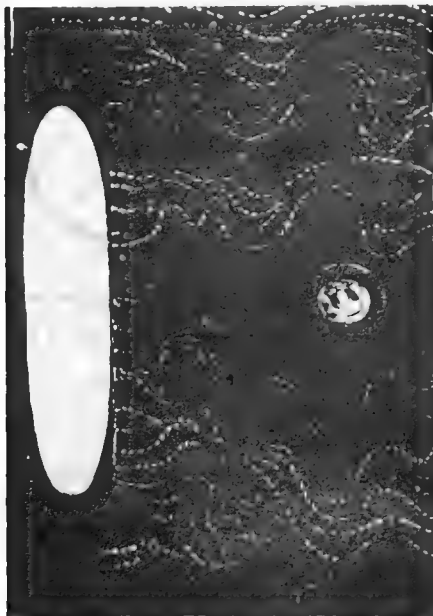
انواع على سطح الرمال



في الأواني الفخارية الرومانية نرى الخط الخارجى منحني على الأنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الأنية.



أن تبادل الشكل مع الأرضية في الخلفية يحدث خلط
بين الخطوط وأرضيتها فخطوط أحبال الليف الخشنة
تشاهد على الأرضية السوداء كشقوق غائرة «القمر» والسيادة
عن طريق الملمس واللون «فالقمر» كسطح أملس ناعم
تواجهه في وسط مساحة كبيرة خشنة يتأكد شكله.



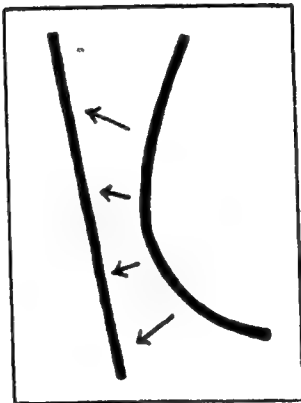
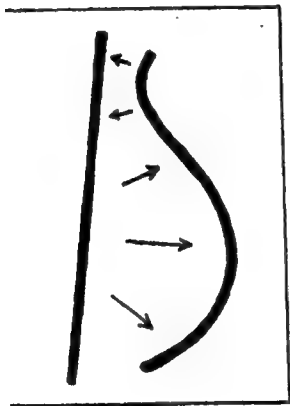
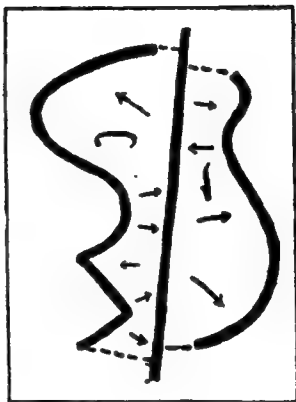
لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب
والموجب انه فراغ سلبي وأشكال ايجابية تتحداه بوجودها،
هذا الى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون.

الصراع ينعكس في هذا التوتر البصري الذي ينتج من
لفراغات او التباين ولملمس السطح والألوان والحركة والظل
والضوء.

لقد كان هدف المصمم التعبير عن القيم الذهنية
والرمزية بإعطاء احساس دائم بالعنف والاضطراب بحركة
الخطوط وتردها في الخلفية.

الرؤى التشكيلية

ان دائرية الخط المنحني عندما
تتعارض مع الخط المستقيم تعطي
الأثر بالهجوم وهذا يعطى حيوية دائمة.



(٤٤)

خاتمة

استمر مفهوم الإطار الزخرفى للمعرض المسرحى فى المسرح المصرى منذ افتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ حتى عام ١٩٥٨ وخلال هذه الفترة والمناظر فى المسرح المصرى لا تتعدى الستائر المرسومة عليها مناظر داخلية وصالونات أو خارجية لمنتزهات وقصور.

وقد سيطرت الايدى الايطالية على هذا الفن فى مصر فترة طويلة وكان اهم شىء يراعى فى هذه المناظر هو النقطة فى المنظور، اى الاهتمام بالبعد الثالث المزيف الذى يعبر عن تلاشى الحجوم فى نقطة الزوال على خط الأفق.

وكانت هذه المناظر لا تتعدى أن تكون خلفية مبهرة يتحرك أمامها الممثل النجم فلم يكن هناك اهتمام بعلاقة هذه المناظر بالدراما المقدمة.

وبشكل عام فإن المسرح المصرى فى تلك الفترة تأثر بالمعادات والطرز الزخرفية الأوروبية وبالنزعة الرومانسية التى أدت إلى المبالغة فى الأداء والتمثيل.

أما المسرح فى الستينيات والسبعينيات يعد مرحلة هامة فى الإبداع المسرحى المصرى لثرائه الفكرى والفنى وانتقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد والاقتباس الى مرحلة البحث والتأصيل وساعد على ذلك وجود المعهد العالى للفنون المسرحية الذى تخرج منه العديد من الممثلين وفناني المناظر والملابس المؤمنين بالمنهج العلمى.

ويفضل ابداعات مصممي المناظر والملابس المسرحية الذين اتموا دراساتهم التخصصية بالخارج أمثال (رمزى مصطفى) - (أحمد إبراهيم) - (صلاح عبدالكريم) - (عبدالفتاح البيلي) - (عبدالله الميوطى) - (سكينة محمد على) - (رؤوف عبدالمجيد) - (سمير أحمد) - (فتحي قوّاد) - (صبرى عبدالعزيز) ... الخ. دخل المسرح خامات تشكيلية عديدة فى التنفيذ مثل رقائق الصاج والنحاس والبلاستيك... الخ.

هذا الى جانب خروج المناظر المسرحية من إطار خشبة المسرح وبشكل عام أصبحت المناظر والملابس تؤكد وجود الممثل فى الفراغ المسرحى. وأصبح لكل شكل على خشبة المسرح دلالات ومعانى إيحائية.

أن الفنان المصرى المصمم للرؤية التشكيلية أصبح يعبر بلفته البصرية تشكيليا عن التحولات النفسية والاقتصادية والاجتماعية ويساهم بفاعلية فى بناء المناخ التشكيلى للعرض المسرحى ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم مع الرؤية الأخراجية لتفسير جوهر النص الدرامى الذى يفرض أسلوب العرض.

ونلمس تعبيرا قويا واضح التشكيل لانعكاس قضايا الحياة الاجتماعية والسياسية داخل الفراغ المسرحى من خلال البحث عن أساليب وخامات حديثة ابتداء من الالهام بالواقع عن طريق تجسيد منظر يعاكس الأماكن بتفصيلاتها ثم تحطيم هذا الالهام المسرحى والتوجه الى المتلقى عن طريق إثارة عقله والمزج بين خشبة المسرح والصالة وتحقيق التفاعل الجدلى بينهما.

هذه أبرز قضايا الشكل التى طرحت نفسها مع العروض المسرحية التى تم اختيارها كنماذج وهى قضايا مازالت تبحث حتى الآن لتحقيق الأصالة والمعاصرة.

والأمل كبير فى ان تفتح هذه الدراسات بعض الأفاق الجديدة .

فالرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر قد احدثت تكامل عضوى، كحتاج للصراع بين الشكل المسرحى الأوروبى الوافد وأشكال الفرجة

الشعبية واستمرار التفاعل الجدلى بين هذه الأشكال من أجل تحقيق التواصل بين الممثل والمتلقى.

فبعد أن كانت خشبة المسرح مثقلة بالتفاصيل من أجل الإيهام أصبحت ايجائية التعبير تقدم فيها الاتجاهات التشكيلية المعاصرة بهدف التفاعل والتجريب.

من الدراسات التحليلية السابقة للنماذج المتميزة لبعض العروض المسرحية المبتكرة التصميم يتأكد دور الرؤى التشكيلية فى ابداع الصورة المرئية فى عروض المسرح المصرى المعاصر.

فالفن المسرحى رسالة موجهة الى عقل الجماعة مباشرة وفعالة فى التأثير على السلوك البشرى.

ونحب أن نشير إلى أن فترة التسمينات فى حاجة الى بحث ودراسة للرؤى التشكيلية يقوم بها أكثر من باحث خاصة وأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي قد حرر الصورة المرئية المسرحية من الإطار التقليدى.

الفهرس

٧ اهداء
٩ مقدمة
١٧ • محدودية تفهم دور الرؤى التشكيلية كأطار زخرفى
 • أغناء المعنى الفكرى والفنى بالرؤى التشكيلية المبتكرة
٤٩ فى عروض المسرح المصرى المعاصر
٨٥ • الصديق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى
١٢١ • كرم مطاوع... وتشكيل الفراغ المسرحى
 • ديناميكية تشكيل الفراغ فى مسرحية «روض الفرج»
١٣١ والابداع التشكىلى للفنان «فتحى فؤاد»
١٤١ • «مدينة الأحلام» وتألف عناصر التشكيل
١٥٣ • الصورة المرئية فى أشكال الفرجة الشعبية
 • مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحى
١٧٥ فى مسرحية «لعبة السلطان»
٢٠١ • الايحائية فى الفراغ المسرحى فى مسرحية «باب الفتوح»
٢١٩ • التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية «كاليجولا»
٢٣٣ خاتمة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٢٨٧ / ٢٠٠٢

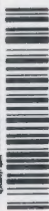
ISBN . 977 - 01 - 8177 - 3

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هي الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
في التعليم والحق في
الضحة.. بل الحق في
الحياة نفسها.

سوزانه بارز

الثلث ٢٠٠ قرش

Bibliothèque Alexandrina



0706666

مهرجان المرأة للنسج
الكتاب: الأمانة
مجموعة الرقعة الشكافة